

O ESPAÇO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO SÉCULO XX

HETEROGENEIDADE. TRIDIMENSIONALIDADE. PERFORMATIVIDADE.

Ana Margarida Duarte Brito Alves

**Dissertação de Doutoramento em História da Arte
Contemporânea**

JANEIRO, 2011



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito, pela certeza com que apoiou este projecto quando o mesmo ainda não passava de uma intuição, mas sobretudo pelo rigor e empenho com que orientou a minha dissertação, e pela confiança que tem vindo a depositar no meu trabalho.

Ao Professor Doutor José-Augusto França, pelas orientações iniciais.

Ao Professor Doutor Antoni Remesar, pela generosidade com que me recebeu na Facultat de Belles Arts de Barcelona.

Aos Professores Doutora Maria Teresa Cruz, Doutor José Custódio Vieira da Silva e Doutor Alain Renaut, cujos seminários, ao longo do meu percurso nesta faculdade, contribuíram para a ampliação do meu campo de referências, mas também à Doutora Joana Cunha Leal, pela amizade com que esteve presente ao longo deste processo.

À minha família, ao Pedro Filipe, e a todos os meus amigos que, de diferentes formas, contribuíram para o desenvolvimento deste projecto – em particular a Jorge Figueira, Patrícia Rosas, Alexandra Ai-Quintas, José de Oliveira, Miguel Leal, Maria João Castro, Armanda Claro, Inês Cortesão, Daniela Krtsch, Rui Aleixo e Andrea Brandão, mas também a Kristin Smart, Seth Fishman, Thomas McKean, Henrik Langsdorf e Glória Oliveira, em Nova Iorque, e ainda a Montse Llupart e Xavier Anguera Miró, em Barcelona.

Aos meus alunos, por me fazerem questionar o que penso que sei.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pela bolsa que, novamente, me atribuiu – o que me permitiu alargar a minha investigação e me deu a liberdade de poder estar continuamente dedicada a este trabalho.

RESUMO

O ESPAÇO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO SÉCULO XX HETEROGENEIDADE. TRIDIMENSIONALIDADE. PERFORMATIVIDADE.

Ana Margarida Duarte Brito Alves

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Espaço; Século XX; Heterogeneidade; Tridimensionalidade; Performatividade

A presente dissertação procura traçar um percurso na produção artística do século XX, através da problematização dos diferentes modos de abordagem do conceito de espaço que foram explorados ao longo desse período.

Com base nas noções de Heterogeneidade, Tridimensionalidade e Performatividade – que são propostas enquanto perspectivas complementares para analisar essa exploração –, é desenvolvida uma reflexão que se tensiona entre um modelo de espaço ideal, puro, abstracto e neutro, e um modelo de espaço físico, contaminado, real e vivencial.

A primeira parte deste trabalho toma como referência as propostas das primeiras vanguardas e o debate sobre a autonomia da arte que lhes está subjacente, evolui através da análise das transformações operadas no conceito de escultura, e examina a redefinição da experiência do espectador na primeira metade do século XX – estabelecendo uma orientação que tende a definir-se como uma trajectória em direcção a um espaço real. Numa segunda parte, é abordado o contexto de maior diversidade que determina a segunda metade do século XX, sendo identificado um *processo de espacialização*, que dá continuidade às dinâmicas anteriores, mas que associa novos vectores de produção – vectores esses que se traduzem em modelos de espaço mais complexos e que introduzem diferentes inflexões na orientação inicial.

Contrariando uma leitura de evolução linear, esta tese propõe uma interpretação que se baseia na identificação de uma constante transformação, reconfiguração, e conjugação de diferentes concepções de espaço.

ABSTRACT

SPACE IN XXTH CENTURY ARTISTIC CREATION HETEROGENEITY. TRIDIMENSIONALITY. PERFORMATIVITY.

Ana Margarida Duarte Brito Alves

KEYWORDS: Contemporary Art; Space; XXth Century; Heterogeneity; Tridimensionality; Performativity

This dissertation aims to define a path across 20th Century Art by discussing the different approaches to the concept of space that were explored during that period.

Drawing from the notions of Heterogeneity, Tridimensionality and Performativity – which are set as complementary perspectives for the study of that exploration – we conduct an analysis that is tensioned between an ideal, pure and abstract model of space, and a real, physical and lived one.

The first part of this work takes as a reference the first avant-gardes and the debate on the autonomy of art that underlies them, evolves throughout the study of the transformation of the concept of sculpture, and examines the redefinition of the viewer's experience during the first half of the 20th century – establishing an orientation that tends to be defined as a trajectory towards real space. In a second part, we approach the more diverse context that defines the second half of the 20th century, and recognize a *process of spatialization*, which continues the previous dynamics, but associates new modes of production – that are translated in more complex models of space and that introduce different inflexions on the initial orientation.

Opposing a perspective of linear evolution, this thesis introduces an interpretation based on the identification of a constant transformation, reconfiguration and conjugation of different space conceptions.

INTRODUÇÃO

1.

Depois de uma sequência de acontecimentos que foram adiando a identificação do final do século XX – marcado provisória e sucessivamente pela queda do muro de Berlim em 1989, pela disponibilização mundial da World Wide Web em 1991, pela descodificação total do genoma humano em 2000, pelos atentados em Nova Iorque em 2001 e, mais recentemente, pela crise económica mundial – podemos talvez reconhecer que foi afinal através da conjugação de todos esses factores que entrámos por fim no século XXI.

Tal como em muitas outras das suas superfícies, no plano das artes, o século XX é tendencialmente qualificado como complexo, diversificado e até contraditório. Mas apesar de palavras como «descontinuidade», «fragmentação», ou «disparidade» serem recorrentemente associadas a esse discurso, e ainda que a legitimidade da sua aplicação possa permanecer válida numa perspectiva de diversidade – que aliás muito nos interessa –, podemos encontrar linhas de continuidade que, embora muitas vezes sinuosas e mesmo tortuosas, atravessam esse período, permitindo que possamos perspectivar a arte contemporânea, nomeadamente aquela que se afirma no presente, como resultante de uma dinâmica que se tem vindo a configurar mais nitidamente desde as primeiras décadas do século passado. Ou seja, como pertencente a um alinhamento consistente com um período precedente.

De facto, depois das noções de superação do Moderno e de entrada no Pós-Moderno terem chegado a adquirir alguma estabilidade, na actividade artística contemporânea, declaradamente tão múltipla, podemos discernir um conjunto de práticas e de propostas que revelam questões que foram transversais ao século XX e que permitem identificar algumas das suas constantes, fornecendo uma estrutura para a sua compreensão. A identificação dessas constantes não implica no entanto que possamos perspectivar o século através de uma lógica de unidade ou de continuidade programática. Pelo contrário. Os cortes, desvios, hesitações, inversões e variações que também definem este período devem ser entendidos como parte integrante dessa estrutura, levando a que a sua leitura tenha necessariamente de tensionar-se entre o que

podemos entender como a resistência, regeneração ou transformação do Moderno e a definição e afirmação de uma diversidade, associada ao Pós-Moderno, que opera no seu interior. Entendemos aliás, como adiante veremos, que o alinhamento que aqui procuramos definir é alimentado precisamente por uma multiplicidade que o redefine constantemente, contrariando uma evolução linear.

2.

O fecho do século XX precipitou a necessidade de que seja fixado um adjectivo, uma imagem ou uma ideia que o defina historicamente, e talvez apenas agora possamos começar a adquirir algum distanciamento que nos permita pensar o século na sua totalidade, beneficiando da vantagem de um olhar retrospectivo.

A tentativa de pensar um período tão saturado tem, de resto, emergido no discurso de numerosos autores, tais como Marshall Berman¹, Alain Badiou², Catherine Grenier³, James Elkins⁴ ou Slavoj Žižek⁵, que procuram encontrar eventuais fios condutores para a compreensão de um período que, declaradamente, reconhecem como complexo.

Em *Le Siècle* (2005), Alain Badiou questiona o significado do século XX, procurando traduzi-lo a partir de várias “verdades”, tematizadas, que designa como “subjectivas” – apoiando-se desde logo num paradoxo que reflecte bem as vicissitudes do tempo que se propõe a tratar. A questão fulcral, a “chave”, que propõe para o entendimento do século é a “paixão pelo real” – uma proposta que é particularmente sugestiva, até porque o próprio autor a pensa no campo das artes. Para Badiou, a “paixão pelo real” é traduzida numa arte reflexiva, que exhibe o seu processo e que coincide com o próprio acto, aspirando não a um tempo passado ou futuro, mas ao próprio presente. Contrastando com o século XIX, determinado pela ambição de um tempo futuro, o século XX desejou assim um tempo presente, instantâneo, coincidente com o real. Nesse sentido, este autor considera que o século XX foi fiel ao seu prólogo, levando a cabo o que o século anterior apenas projectara⁶. Não foi um período de

¹ Marshall Berman, *Tudo o que é Sólido se dissolve no Ar*. Lisboa: Edições 70, 1989 (1982).

² Alain Badiou, *The Century*. Cambridge: Polity Press, 2008 (2005).

³ Catherine Grenier, «Le Big Bang Moderne», *Big Bang – Destruction et Création dans l'Art du 20^{ème} Siècle*. Paris: Centre Pompidou, 2005, p. 13-20.

⁴ James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*. New York / London: Routledge, 2005.

⁵ Slavoj Žižek, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006 (2002).

⁶ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 163.

promessas, mas de realizações – é o século “do acto, do efectivo, do presente absoluto e não o século do portento, do futuro”.⁷

É, em parte, com base na particularização de uma das facetas desta “paixão pelo real” identificada por Badiou, e procurando pensar o século XX na sua íntegra, que o presente trabalho procura analisar a actividade artística que corresponde a esse período através da problematização do conceito de espaço – que reconhecemos como um dos seus fios condutores.

Com efeito, apesar da articulação entre espaço, tempo e criação artística ter adquirido maior visibilidade ao longo das últimas décadas, tendo passado de uma posição “marginal” a uma posição “central”, segundo apontam autores como Julie H. Reiss⁸, Claire Bishop⁹ ou Nicolas de Oliveira¹⁰, essa articulação foi uma exploração constante, e em constante transformação, ao longo de todo o século.

Propomo-nos assim a perseguir as diferentes abordagens à noção de espaço que, no campo artístico, foram pontuando o século XX, de modo a que possamos perceber de que forma esse conceito foi sendo apropriado e modificado, tornando-se num dos traços mais consistentes da actividade artística desenvolvida ao longo desse período.

Como bem sabemos, a ideia de que o espaço é uma das questões definidoras do século XX não é nova. Poderíamos recuar a pistas como a descrição espacial – obsessiva e quase hipnótica – com que Alain Resnais inicia *L'année dernière à Marienbad*, que realizou em 1961; como os enigmáticos espaços de Andrei Tarkovsky; como as solitárias deambulações pela paisagem das personagens de Michelangelo Antonioni; como as exaustivas enumerações de características espaciais, de Georges Perec; ou ainda como as labirínticas construções de Jorge Luís Borges. Mas basta recordar os escritos de autores que, logo na década de 1960, referiram directamente a importância de pensar o espaço – tal como o fez Michel Foucault, que em 1967 salientou que enquanto a grande obsessão que determinara o século anterior fora “a história”, na “época actual seria talvez sobretudo o espaço”, apontando então que

⁷ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 58.

⁸ Julie H. Reiss, *From Margin to Centre: The Spaces of Installation Art*. Cambridge – Massachusetts / London: The MIT Press, 1999.

⁹ Claire Bishop, *Installation Art – A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

¹⁰ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium*. London/ New York, Thames & Hudson, 2003.

estávamos na época “da simultaneidade”, “da justaposição”, “do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”.¹¹

Essa reflexão contou depois com contributos como os de Henri Lefebvre ou de Gilles Deleuze e Felix Guattari, e, mais recentemente, adquiriu uma renovada centralidade através de perspectivas como as de Paul Virilio, Anthony Vidler, David Summers ou Stephan Bann, autores que têm vindo a acrescentar novas coordenadas para o entendimento do conceito de espaço. Revelando a importância que atribuem a essa dimensão, Summers e Bann, como veremos, chegam até a propor a reformulação das categorias artísticas partindo, precisamente, da ideia de espaço.

De resto, a evidência de que o espaço se tornou efectivamente numa das questões determinantes da produção artística actual, é confirmada pela profusão de exposições e de iniciativas que têm vindo a ser organizadas em torno do tema – desde as mediáticas *Unilever Series*, desenvolvidas anualmente desde 2000 na Turbine Hall da Tate Modern em Londres, à programação de Nancy Spector para o Guggenheim de Nova Iorque ao longo dos últimos anos¹², ou a muitos outros programas e circuitos que fazem circular internacionalmente um extenso número de artistas, curadores, críticos e teóricos.

Neste panorama, importa portanto pensar a noção de espaço não apenas continuamente, mas sobretudo renovadamente, cruzando dados mais actuais com uma linhagem que vem de trás e que nos permite compreender a situação actual – ainda que isso implique percorrer campos que, aparentemente, foram já devidamente estudados. Efectivamente, apesar da década de 1960 corresponder a uma fase em que, com uma claríssima evidência, o espaço ganhou um forte destaque na actividade artística, entendemos que importa recuar mais e fazer uma releitura – sobretudo porque, como esperamos perceber no final deste trabalho, podemos começar a distinguir uma certa circularidade que nos obriga a relacionar algumas posições e a reconsiderar questões que pareciam estar resolvidas.

¹¹ "La grande hantise qui a obsédée le XIX^{ème} Siècle a été, on le sait, l'histoire (...). L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé". Michel Foucault, «Les Espaces Autres», *Dits et Écrits 1954-1988*. Vol IV – 1980-1988, Paris: Gallimard, 1994, p. 752.

¹² Como mais recentemente exemplificaram as exposições *The Shapes of Space* (14 de Abril – 5 de Setembro 2007), *theanyspacewhatever* (24 de Outubro 2008 – 7 de Janeiro de 2009) ou *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum* (12 de Fevereiro – 28 de Abril 2010), mas também a série *Intervals* (iniciada em Julho de 2009), resultante do convite a diferentes artistas para desenvolverem um projecto inovador pensado directamente em articulação com o espaço do museu.

3.

O trabalho divide-se em seis capítulos principais, definidos pelo desdobramento de três conceitos ou *aproximações* – Heterogeneidade, Tridimensionalidade e Performatividade – que funcionam como filtros, introduzindo diferentes possibilidades de entrada no tema.

A estrutura da tese corresponde assim como que a uma espiral de dois anéis: regressando a cada uma das abordagens introduzidas num primeiro ciclo e esbatendo a compartimentação que inevitavelmente resulta de uma separação por capítulos, procuramos estabelecer um circuito com ligações internas capaz de perspectivar algumas questões a partir de diferentes ângulos.

As três *aproximações* elegidas, mais do que limitar ou conter, procuram sobretudo triangular a reflexão, introduzindo múltiplas perspectivas sobre uma matéria que é afinal comum às três. Se por um lado funcionam como um instrumento metodológico que permitiu organizar a análise, por outro, revelam a diversidade de abordagens que podem ser desenvolvidas sobre o tema que nos ocupa, assumindo justaposições e tornando mais complexa a leitura que propomos.

Na verdade, dada a perfuração a que um estudo sobre noções de espaço está sujeito, todas as matérias que são analisadas a partir de qualquer uma dessas *aproximações*, poderiam ter sido tratadas em qualquer outra das restantes. Sempre insuficientes individualmente, tratam-se de pólos agregadores com constantes remissões entre si, e que têm afinal de ser compreendidos em simultâneo. Esperamos aliás que a própria dinâmica criada entre as diferentes abordagens permita acrescentar novas texturas a cada uma delas e que possa até levar a que sejam entendidas de forma complementar.

De resto, esses três conceitos assumem-se à partida como flexíveis, ou em transformação, uma vez que nos servem para abordar variadas questões e são aplicados em distintos momentos – o que os leva a adquirir diferentes significados à medida que os deslocamos. Nesse aspecto, e seguindo Mieke Bal, podemos entendê-los como “conceitos viajantes”¹³.

Embora tomemos, necessariamente, como referência uma estrutura cronológica, não é pois uma leitura linear que pretendemos seguir, mas antes um conjunto de construções tangenciais que permitem configurar um discurso capaz de evidenciar a

¹³ Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

problematização do espaço como uma das questões transversais ao século XX. Como tal, sempre que necessário, regressaremos a diferentes questões e autores, descobrindo-lhes novas arestas em função da posição em que nos vamos colocando. Dentro dessa lógica, certas referências que, por vezes, são brevemente apontadas num capítulo, são depois tratadas com maior profundidade, ou surgem mesmo como questões estruturantes, em capítulos posteriores.

Pautado pela noção de heterogeneidade, o primeiro capítulo começa por estabelecer o modelo de interpretação que conduzirá este trabalho, procurando situar-nos em relação a algumas das principais discussões que marcam a reflexão sobre a actividade artística do século XX.

Nesse sentido, partindo dos primeiros movimentos de vanguarda, e tendo em conta o debate sobre a autonomia da arte, mas também sobre a autonomia entre as artes, numa primeira parte deste capítulo são lançadas diversas possibilidades de exploração do conceito de heterogeneidade. Numa segunda parte, e com base nessa reflexão inicial, seguimos a teoria em defesa da especificidade dos media desenvolvida por Clement Greenberg ao longo das décadas de 1940 e 1950. Propomos então uma análise que, ao revelar um processo de falência, dá conta da passagem da especificidade à heterogeneidade – que corresponde também à passagem da bidimensionalidade à tridimensionalidade.

Dando lugar à noção de tridimensionalidade, no segundo capítulo restringimos o campo de análise e começamos por nos centrar na escultura. A partir de um modelo autónomo, narrativo, figurativo e celebrativo, procuramos percorrer e analisar algumas das transformações operadas no conceito de escultura através de uma sequência de propostas que estabelecem diferentes conexões com o espaço. Abordamos um processo através do qual o espaço deixa de ser entendido como uma envolvente passiva ou neutra e começa, de diversos modos, a constituir-se como parte integrante da obra – substituindo-se assim um conceito de espaço ideal por um conceito de espaço real.

Percorrendo o mesmo território com instrumentos diferentes, no capítulo seguinte, dedicado à noção de performatividade, e com base na problematização da relação entre autor, obra e espectador, identificamos a substituição da noção de contemplação pela noção de participação. Convocando modelos da fenomenologia, destacamos a crescente importância da experiência corporalizada na actividade artística, através da análise de alguns dos experimentalismos que pontuaram as décadas de 1950 e 1960 e nos quais foi privilegiada uma noção de espaço vivencial.

Enquanto o primeiro ciclo de capítulos nos leva essencialmente até meados da década de 1960, correspondendo a um período no qual podemos identificar diferentes transformações – da especificidade à heterogeneidade, da escultura à tridimensionalidade e da contemplação à participação –, o segundo ciclo trata um contexto mais complexo e fragmentado que, paradoxal mas também consequentemente, nos obrigou a optar por uma abordagem mais restritiva. Ou seja, por mais inclusiva que a nossa perspectiva desejasse ser, perante um panorama marcado por uma enorme diversidade, que nos abria um amplo campo de possibilidades de reflexão, optámos por abordar algumas questões que se revelaram mais pertinentes. Nesse sentido, são estudados temas, problemáticas, autores ou obras que, apesar de assumirem uma maior especificidade, provocando uma certa segmentação dentro dos próprios capítulos, dão conta da pluralidade e do alargamento de possibilidades que caracterizam a produção artística da segunda metade do século XX.

Reintroduzindo a noção de heterogeneidade, no quarto capítulo são identificados diversos dos canais que se definiram ao longo da década de 1960 e que revelam a multiplicação de possibilidades que caracterizou um contexto dito Pós-Moderno. Tal como o capítulo inicial, este capítulo procura definir-se como uma plataforma de reflexão mais ampla, que introduz a segunda metade do século.

Informada pela discussão sobre um tempo Pós-Moderno, a noção de tridimensionalidade a que regressamos no quinto capítulo é já necessariamente diferenciada da que começámos por explorar. Abordamos então uma tridimensionalidade que ainda podemos relacionar com a escultura enquanto categoria tradicional mas que se distanciou da redução que pode estar implícita a essa categorização. Trata-se de analisar um extenso campo, que cruza as mais diversas áreas e que estabelece claros pontos em comum com a arquitectura.

Retomando a noção de performatividade, no sexto e último capítulo, começamos por nos recentrar na importância e na participação do público – que, associada a novos modelos operativos, implica agora um outro nível de comunicação. Numa segunda parte deste capítulo, reformulamos a própria noção de performatividade, abrindo-a a um novo conjunto de possibilidades, tendencialmente virtuais, introduzidas pelas inovações tecnológicas do final do século XX.

Invariavelmente, os seis capítulos começam por apresentar o trabalho de um artista em específico, que poderia constituir-se como um caso de estudo para as questões que são depois desenvolvidas, mas que serve sobretudo para introduzir uma primeira e

mais livre aproximação ao tema em questão. De diferentes formas, os exemplos apresentados concentram em si a perspectiva desenvolvida no respectivo capítulo e, nesse sentido, iluminam a reflexão que precedem. Não são portanto exaustivamente analisados, nem ambicionam ter qualquer profundidade monográfica, pretendendo-se antes que comecem por servir apenas como uma referência para a introdução da perspectiva lançada. Permanecem depois num segundo plano, e são pontualmente convocados no texto, adquirindo uma espessura que à partida não fora apontada.

Apesar destes seis capítulos corresponderem ao corpo central do trabalho, e embora não tenha sequer sido prevista numa fase inicial, tornou-se útil, senão mesmo necessário, introduzir uma abreviadíssima genealogia da própria noção de «espaço» – que funciona como que um capítulo zero, fixando-se desse modo uma sequência de modelos, vindos sobretudo da matemática e da filosofia, que nos permitem estabelecer uma perspectiva mais alargada. Muito sumário, esse texto assume um carácter declaradamente introdutório, dado que estabelece desde logo uma ancoragem do conceito de espaço, ao mesmo tempo que referencia algumas das noções que serão posteriormente convocadas ao longo dos capítulos seguintes.

4.

Relativamente a questões metodológicas, e como já se tornou evidente, procurámos trabalhar em diferentes níveis e a diferentes escalas, cruzando referências da história, da teoria e da crítica de arte, mas também da filosofia, da sociologia ou da arquitectura, e, de forma mais pontual, ainda do cinema, da literatura ou da música. Reconhecemos que esta abordagem nos levou a oscilações entre escalas demasiado contrastantes, mas resolvemos contudo assumir e manter esse contraste, dado que afinal é o resultado de um processo de trabalho, mas é também o reflexo da determinação de não nos furtarmos a entrar nas questões de base que definem o século XX, assim como de não hesitarmos em explorar questões concretas, ou mesmo particularidades, sempre que entendemos que eram um contributo válido e interessante para a reflexão que nos propusemos a desenvolver – ainda que pudessem constituir-se, por vezes, como desvios.

Quanto às citações utilizadas, como regra geral, optámos por traduzi-las para português no corpo de texto principal. Salvaguardámos, contudo, algumas excepções: quando entendemos que se perdia, de facto, algo na tradução, as citações em causa foram deixadas na língua original. De modo a permitir um contraponto, sempre que

utilizámos citações num contexto de análise e interpretação, a versão original foi mantida em nota de rodapé. Nos restantes casos, tratando-se sobretudo de remissões, foi apenas indicada a respectiva referência bibliográfica.

Apesar deste estudo não corresponder especificamente a uma reflexão sobre o contexto português, houve uma clara intenção de o destacar e cruzar com o contexto internacional. Nesse sentido, tanto quanto possível, procurámos relacionar a situação nacional com o panorama internacional, tentando, deste modo, contrapor a recorrente metodologia de desenvolver primeiro o plano internacional, e só depois, e à luz desse enquadramento, introduzir o contexto português. Consequentemente, dado o desfasamento que marca uma grande parte do século XX em Portugal quando comparado com o circuito internacional que nos serviu de referência, numa primeira fase do trabalho foi sobretudo analisado o contexto internacional, tendo sido identificadas apenas pontuais tangências. Gradualmente, e como se de vasos comunicantes se tratassem, foi possível inverter a lógica inicial: primeiro iniciar um diálogo directo entre a actividade portuguesa e a internacional e depois, não só dedicar inteiramente alguns subcapítulos ao contexto português, como até abordar algumas questões gerais através da situação portuguesa.

Por fim, devemos sublinhar que não houve qualquer interesse neste trabalho em limitar um território, e ainda menos em definir categorias, motivo que justifica que noções como escultura, performance, site-specific, instalação, arte pública, artes digitais, etc. – noções que são problemas em si mesmas – tenham sido utilizadas com alguma liberdade, sem que houvesse uma preocupação em defini-las rígida ou rigorosamente. Com todos os problemas que acarretam, permanecem assim como nebulosas e é justamente dessa forma que preferimos entendê-las.

Sabíamos à partida que, dada a indefinida extensão do tema que nos propusemos a tratar, este seria necessariamente um trabalho sempre incompleto. Apesar do imenso número de referências convocadas, o que se pretendeu desenvolver não foi uma vã tentativa de identificar exaustivamente propostas e autores, ou de esgotar os inúmeros pontos de vista sobre a problematização do espaço ao longo do século XX – o que nem sequer seria possível –, mas apenas estruturar um percurso, uma estratégia ou uma possibilidade, entre tantas outras igualmente válidas, para atravessar um tema, para perseguir uma ideia.

Seguindo uma imagem que nos foi muitas vezes proposta por Margarida Acciaiuoli ao longo desta dissertação, o que procurámos fazer foi puxar um dos fios de um tecido, provocando uma ondulação que passou a dar forma a todo esse tecido.

ÍNDICE

Introdução	1
I. Sobre o Espaço	11
1. Heterogeneidade	
1. 1. O <i>Merz</i> de Kurt Schwitters.....	19
1. 2. Uma Dupla Hélice.....	23
1. 3. Da Especificidade à Heterogeneidade	37
1. 3. 1. A Teoria de Clement Greenberg	38
2. Tridimensionalidade	
2. 1. O <i>Proun</i> de Lissitzky	53
2. 2. Da Escultura à Tridimensionalidade.....	57
2. 2. 1. O <i>Processo</i> de Rodin e a <i>Simultaneidade</i> de Boccioni	61
2. 2. 2. O Espaço <i>Negativo</i> Cubista	66
2. 2. 3. Exploração Construtivista	67
2. 2. 4. Dimensionismo.....	73
2. 2. 5. O Espaço Envolvente e o Duplo Espaço da Escultura Surrealista .	77
2. 2. 6. Desenhar no Espaço	83
2. 2. 7. A <i>New Sculpture</i> e as Transfigurações da década de 1950.....	84
2. 2. 8. Estruturas num <i>Plano Real</i>	90
2. 2. 9. Minimalismo	92
3. Performatividade	
3. 1. O <i>Ready-made</i> de Duchamp	105
3. 2. Da Contemplação à Participação	109

3. 2. 1.	O Modelo da Fenomenologia	110
3. 2. 2.	Antecedentes, Registos e Experimentalismos	114
3. 2. 3.	Corpos no Espaço.....	121
3. 2. 4.	<i>Happenings e Environments</i>	128
3. 2. 5.	Espaço Neoconcretista	138
3. 2. 6.	Espaço Performativo em Portugal	145
3. 2. 7.	Teatralidade	156
4. Heterogeneidade		
4. 1.	<i>A Anarchitecture</i> de Gordon Matta-Clark.....	158
4. 2.	Cisão no Minimalismo	164
4. 3.	Especificidade e Crítica à Instituição.....	173
4. 4.	A Crítica e a Instituição.....	179
4. 5.	Tentativas de Delimitação. Modernismo / Pós-Modernismo	186
4. 6.	Diversidade em Portugal: dos Anos 60 ao Zero e a já Depois do Modernismo.....	191
5. Tridimensionalidade		
5. 1.	<i>A Construção</i> de Pedro Cabrita Reis.....	215
5. 2.	Entre Arte e Arquitectura	219
5. 3.	Arte Pública	245
6. Performatividade		
6. 1.	<i>A Comunicação</i> de Siah Armajani	263
6. 2.	O Contributo das Ciências Sociais e as Declinações <i>Site-Specific</i>	268
6. 3.	Outras Performatividades. Espaço Físico / Espaço Virtual	283
Considerações Finais		302
Bibliografia		310

Índice Onomástico	338
Índice de Imagens	367
Anexo de Imagens	377
Créditos Fotográficos	441

“À partida, a arte do puzzle parece uma arte breve, uma arte débil, que inteiramente se contém num magro ensinamento da Gestalttheorie: o objecto visado – quer se trate de um acto de percepção, de uma aprendizagem, de um sistema fisiológico ou, no caso que nos ocupa, de um puzzle de madeira – não é uma soma de elementos que haveria que começar por isolar e analisar, mas um conjunto, isto é, uma forma, uma estrutura: o elemento não preexiste ao conjunto, não é nem mais imediato nem mais antigo, não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e das suas leis, do conjunto e da sua estrutura, não pode ser deduzido do conhecimento separado das partes que o compõem. Quer isto dizer que podemos olhar para uma peça de um puzzle durante três dias e julgar saber tudo acerca da sua configuração e da sua cor sem ter avançado coisíssima nenhuma; apenas conta a possibilidade de ligar essa peça a outras peças e, nesse sentido, há algo de comum entre a arte do puzzle e a arte do go: só as peças reunidas tomarão um carácter legível, assumirão um sentido. Considerada isoladamente uma peça de um puzzle não quer dizer nada, é apenas uma questão impossível, um desafio opaco. Mas, mal conseguimos, ao cabo de vários minutos de tentativas e erros, ou em meio-segundo religiosamente inspirado, juntá-la a uma das suas vizinhas, a peça desaparece, deixa de existir enquanto peça: a intensa dificuldade que precedeu esta aproximação, e que a palavra «puzzle» – enigma – tão bem designa em inglês, não só deixa de ter razão de ser como parece nunca a ter tido, de tal modo se tornou evidência – as duas peças miraculosamente reunidas são já uma só, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de confusão e de expectativa.”

Georges Perec, *A Vida Modo de Usar*, 1978

“Des salles silencieuses où les pas de celui qui s’avance sont absorbés par les tapis si lourds, si épais, qu’aucun bruit de pas ne parvient à sa propre oreille, comme si l’oreille elle-même était très loin, très loin de celui qui s’avance une fois de plus le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction d’un autre siècle, cet hotel immense, luxueux, baroque, lugubre, Où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, silencieux, déserts, surchargés d’un décor sombre fait de boiseries, de stuc, de panneaux moulurés, marbre, glacés noirs, tableaux aux teintes noires, colonnes, encadrements sculptés de portes, enfilade de portes, de galeries, de couloirs transversaux qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés de l’ornementation d’un autre siècle...”

Des salles silencieuses où les pas de celui qui s’avance sont absorbés par les tapis si lourds, si épais, qu’aucun bruit de pas ne parvient à sa propre oreille, comme si l’oreille elle-même était très loin. Très loin du sol, du tapis, très loin de ces décors lourds et vides, très loin de cette frise compliquée qui court sur le plafond, avec ses rameaux et ses guirlandes comme des feuillages anciens. Comme si le sol était encore de sable et de graviers, de dalles de Pierre, sur lesquelles je m’avançais une fois de plus, comme à votre rencontre, entre ces murs surchargés de boiseries, de stuc, de moulures, de tableaux, de gravures encadrées parmi lesquelles je m’avançais, parmi lesquelles j’étais déjà moi-même en train de vous attendre, très loin de ce décor où je me trouve maintenant devant vous en train d’attendre encore celui qui ne viendra plus désormais, qui ne risque plus de venir, de nous séparer de nouveau, de vous arracher à moi...”

Alain Resnais / Alain Robbe-Grillet, *L’Année Dernière à Marienbad*, 1961

I. SOBRE O ESPAÇO

Durante séculos, o espaço foi pensado sobretudo através da geometria (enquanto ramo da matemática) e da filosofia, áreas de onde emergiram duas concepções que, apesar de se terem tornado cada vez mais distintas, começaram por estar interligadas¹. Numa perspectiva matemática, o espaço foi inicialmente abordado através da análise das relações entre objectos ou formas, tendo sido pensado como uma grandeza em *negativo* – dado que o elemento de estudo não era o espaço, mas sim os elementos que nele se localizavam. O espaço era então definido à partida não por aquilo que era, mas por aquilo que não era. Paralelamente, no pensamento filosófico, e sem que fosse introduzida uma grande alteração conceptual, a reflexão centrava-se numa ideia de espaço enquanto entidade receptora, enquanto campo contentor – algo que era identificável, apesar de não existir num plano físico tangível.

É nesta linha que se inscreve a concepção do célebre filósofo e matemático grego Pitágoras (c.570 – 496 aC), que via na geometria um modelo para o mundo e que identificou o espaço com o ar e com o vazio – enquanto algo a preencher –, ou a do seu seguidor Archytas (c. 428 – 347 aC), que definiu o espaço como “a primeira das coisas”², dado que era no espaço que tudo ocorria, que tudo se situava.

O atomismo do filósofo grego Democritus (c. 460-370 aC), baseava-se num entendimento semelhante ao considerar que o espaço correspondia a um vazio – um vácuo no qual um infinito número de átomos podia conjugar-se, configurando diferentes formas. O universo era assim composto por cheios e por vazios, e o espaço era essencialmente definido como um vazio complementar à matéria.

Afastando-se de uma ideia de vazio, tanto Platão (c. 428 – 347 aC) como Aristóteles (384 – 322 aC) perspectivavam o espaço como uma dimensão real.

Para além de considerar que a realidade se dividia entre uma esfera visível (em constante transformação), e uma esfera invisível (imutável, de ideias), Platão considerava ainda uma terceira forma de realidade, correspondente a um receptáculo

¹ Tal como a própria geometria e a filosofia, dado que os primeiros matemáticos eram simultaneamente filósofos.

² Max Jammer, *Concepts of Space – The History of Theories of Space in Physics*. New York: Dover Publications Inc, 1993, p. 10.

que identificava com o espaço e que perspectivava como uma estrutura geométrica – uma teoria que desenvolveu em *Timaeus* (c. 360 aC).

Por seu lado, Aristóteles, colocava o espaço numa categoria quantitativa e distinguia-o de lugar (topos). Considerava-o como uma resultante da soma de todos os lugares, enquanto o lugar era entendido como a parte do espaço cujos limites coincidem com os limites do corpo. Algo, portanto, de absolutamente real (num sentido físico) e finito.

A teoria de Aristóteles foi revista pelo seu sucessor Theophrastus (c. 372-287 aC) e depois por Strato de Lampsacus (c. 340-270 AC), que reintroduziu a noção de vácuo. O espaço voltava assim a desligar-se de um plano físico, indo ao encontro dos avanços no campo da geometria, onde tendia a ser entendido como uma abstracção.

Euclides (c. 360 - 295 aC), matemático grego, é recorrentemente referenciado como o primeiro a estudar as relações entre distâncias e ângulos, tendo estabelecido correspondências bidimensionais e tridimensionais que configuraram a designada geometria euclidiana. Na sua concepção, o espaço é planar e infinito, e definido por um número limitado de dimensões que permitem localizar individualmente todos os seus pontos a partir de um conjunto de coordenadas correspondentes a cada uma dessas dimensões. O espaço era então perspectivado como uma entidade homogénea, constante e universal, que podia ser mapeada através de uma grelha a três dimensões que possibilitava a particularização de cada ponto específico através da identificação ou atribuição de uma altura, uma largura e uma profundidade.

Euclides baseou-se num modelo abstracto que regulou em *Elementos* (c. 300 aC), um conjunto de volumes no qual definiu 10 axiomas que, através da aplicação de um método axiomático-dedutivo, viriam a resultar num numeroso conjunto de teoremas.

Mais tarde, o romano Lucretius (c. 99 – 55 aC), poeta e filósofo epicurista, perspectivou o espaço como uma extensão na qual se posicionavam os objectos. No extenso poema *De rerum natura* (Sobre a Natureza do Universo) definiu, enquanto elementos fundadores de toda a natureza, tanto os corpos como o vazio no qual esses se localizam e deslocam – voltando a ligar o espaço a uma esfera vivencial.

Num sentido oposto, Philoponus (470-590) propôs um conceito de espaço absoluto, definindo a sua natureza como um volume tridimensional incorpóreo e inteiramente diferenciado dos elementos que nele se situam – pura dimensionalidade esvaziada de qualquer corporalidade.

De acordo com o físico e filósofo alemão Max Jammer (1915-2010), que historiou diferentes conceitos da física, nos primeiros anos da Idade Média, o pensamento revelou uma inclinação para o Platonismo, seguindo-se uma tendência pelas teorias de Aristóteles que, já na aurora da ciência moderna deram lugar a um Neo-Platonismo³. Este autor aponta também que no século XIV a física aristotélica e a respectiva teoria de espaço foram amplamente criticadas, tendo sido debatidas controversas questões sobre o espaço e o vazio – tal como confirmam as discussões dos filósofos Henri de Gand (1217-1293), Richard of Middletown (?-1300), Walter Burleigh (1275-1337), Thomas Bradwardine (1290-1349), Hasdai Crescas (1340-1410) ou Nicolaus Cusanus (1401-1464).

Um ponto de viragem terá contudo sido constituído pelas teorias dos filósofos italianos Bernardino Telesio (1509-1588) e Franciscus Patritius (1529-1597).

Telesio eliminou uma noção de espaço vazio, definindo o espaço como uma realidade que pode ser ocupada por matéria mas que é independente dessa matéria. Dentro dessa lógica, apesar de poder ser ocupada, essa realidade permaneceria imóvel e igual, e nela poderiam localizar-se, sucessivamente, diferentes corpos.

Numa perspectiva metafísica, Patritius definiu o espaço como uma condição necessária a tudo o que existe – uma noção que o igualmente italiano Tommaso Campanella (1568 – 1639) desenvolveu, defendendo uma ideia de espaço infinito, homogêneo e indiferenciado como base imóvel de toda a existência.

Na esteira de Patritius e de Campanella, o filósofo francês Pierre Gassendi (1592-1655) uniu as noções de independência e de autonomia do espaço à de prioridade, introduzindo uma ideia de tempo no conceito de espaço. Nessa concepção, o espaço seria anterior à matéria não apenas num sentido ontológico, mas também temporal.

Jammer sublinha que as obras de Telesio, de Patritius e de Campanella atestam que a filosofia italiana emancipou o conceito de espaço, permitindo que na física do século XVII o espaço se tornasse num substrato necessário a todos os processos físicos.

No campo científico, desde Euclides que o espaço era cada vez mais entendido apenas como uma abstracção matemática e foi esse o modelo que perdurou durante séculos – seria ainda a partir dessa concepção que, já no século XVI, Leonardo da Vinci (1452-1519) se referiria ao espaço como “una cosa mentale”, alinhando com o renovado reconhecimento da importância da geometria que os tratados dos arquitectos-

³ Max Jammer, *op. cit.*, p. 69-70.

engenheiros Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Leon Battista Alberti (1404-72) evidenciavam.

O modelo euclidiano tornou-se mais complexo com os estudos do matemático e filósofo francês René Descartes (1596-1650), que, em 1637, publicou *La Géometrie* – um volume que foi apresentado como um apêndice do *Discurso do Método*, embora se destinasse a uma leitura desligada da filosofia, pretendendo constituir-se como um tratado técnico. Com base na geometria analítica, Descartes introduziu coordenadas rectangulares (atribuindo as letras x , y e z às variáveis), e formulou equações de álgebra que possibilitaram a representação de linhas curvas. Na ontologia que formulou em *Principia Philosophiae* (1644), o espaço coincidia com a matéria, sendo categorizado como *res extensa*, o principal atributo das substâncias corpóreas – o oposto da *res cogitans*.

Numa perspectiva teológica, o filósofo britânico Henry More (1616-1687) rebateu a dualidade de Descartes, atribuindo qualidades de extensão não apenas à matéria mas também ao espírito. Partindo dessa ideia, definiu um conceito de espaço absoluto, correspondente a uma realidade imaterial, que se constituía como uma extensão espiritual e divina que, no limite, se identificava com Deus.

O espaço era assim entendido como um plano de mediação entre dois mundos – uma proposta que foi também enunciada pelo filósofo britânico empirista John Locke (1632-1704), que propôs o espaço justamente como um campo comum e de mútua interacção entre uma esfera espiritual e uma esfera física.

Em *Principia* (1846), o físico britânico Isaac Newton (1643-1727) propôs uma distinção entre físico e sensível, colocando o espaço – tal como o tempo, o lugar e o movimento – no segundo domínio.

Para Newton, o espaço era contudo um absoluto, imutável e independente de qualquer factor externo – uma concepção que aplicava igualmente ao tempo, que fluía uniformemente e sem estabelecer qualquer relação com os objectos. O espaço era então entendido como uma dimensão incorpórea e até divina, embora Newton identificasse uma noção de espaço relativo que correspondia a uma dimensão alterável, determinada pela posição dos corpos que o percepcionavam⁴ – e recuperando portanto uma

⁴ “Absolute space in its own nature, without relation to anything external, remains always similar and immovable. Relative space is some moveable dimension or measure of the absolute spaces; which our senses determine by its position to bodies; and which is commonly taken from immovable space; such is the dimension of a subterraneous, an aerial or celestial space, determined by its position in respect to the earth”. Isaac Newton, citado por Max Jammer, *op. cit.*, p. 99.

perspectiva empirista baseada numa ideia de conhecimento do mundo como resultado de uma experiência. A formulação de Newton é particularmente interessante porque separa um conceito matemático e abstracto de espaço – que eleger e identifica como verdadeiro –, de um conceito de espaço ligado a uma experiência – que apenas reconhece e não valida.

Apesar de assumir uma componente teológica ao divinizar o espaço, a teoria de Newton apoiava-se numa fundamentação lógica e obteve uma ampla aceitação, tendo sido extensivamente aplicada. Sobrepondo-se à concepção de Descartes, passou a funcionar como um modelo fundamental na investigação física. A lógica abstracta que a determinava revelava contudo grandes fragilidades num plano prático, e foi precisamente por esse motivo que foi contestada e rejeitada por diversos filósofos e matemáticos, tais como o irlandês George Berkeley (1685-1753) – que defendeu que o espaço devia apenas ser entendido como relativo –, ou o alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) – que argumentou que o espaço correspondia apenas a um sistema de relações entre objectos coexistentes, o que implicava necessariamente uma noção de relatividade.

Apesar de ter começado por pensar o espaço através da física, Immanuel Kant (1724-1804) reposicionou-o numa esfera metafísica, considerando que, tal como o tempo, o espaço consistia numa construção ideal ou intelectual que não derivava da experiência⁵, conforme formulou em *Crítica da Razão da Pura* (1781). O espaço e o tempo eram, nesse sentido, categorias *a priori* – o que estabelecia pontos de contacto com a formulação de Archytas. Embora fosse útil enquanto instrumento de conhecimento, permitindo classificar diferentes fenómenos, o espaço estava separado de uma esfera empírica.

No século XIX, o espaço voltou contudo a ser proposto como algo eminentemente experiencial, perceptível através de um processo físico.

Ao mesmo tempo que o conceito de espaço absoluto deu lugar a um conceito de espaço relativo, o modelo de espaço geométrico euclidiano foi contraposto por diferentes concepções – designadas como não-euclidianas – que tiveram por base os estudos de matemáticos como o alemão Johann Carl Friedrich Gauss (1777-1855), o húngaro János Bolayi (1802-1860), o russo Nikolai Ivanovich Lobachevsky (1792-1856) – que propôs o conceito de “pangeometria” como alternativa à geometria

⁵ “O espaço não é um conceito empírico, extraído de experiências externas”. Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 64.

euclideana –, ou o alemão Bernhard Riemann (1826-1866) – que definiu uma concepção de “espaço esférico”. Tratavam-se de modelos matemáticos que tendiam a privilegiar uma construção lógica, em detrimento de uma análise física. Tal como notou o filósofo Hans Reichenbach (1891-1953), quando comparada com a “geometria natural de Euclides”, a de Bolayi e de Lobatschewsky parecia “estranha e artificial”⁶, mas a sua legitimidade matemática estava acima de qualquer questão.

Em 1872, com a publicação de *Erlanger Programm*, o matemático alemão Félix Klein (1849-1925) definiu o espaço como “um conjunto de pontos”, questionando a invariabilidade das propriedades do espaço então tomadas em conta na geometria. Passava a ser evidente que o modelo euclidiano não cobria todas as possibilidades, revelando-se demasiado redutor, tal como demonstrava a necessidade de análise das superfícies de curvatura variável, que não eram contempladas na geometria planar de Euclides.

Dez anos depois, o matemático alemão Moritz Pasch (1843-1930) publicou *Vorlesungen über Neuere Geometrie* (Ensaio sobre a Nova Geometria), onde defendia que a matemática devia apenas depender de critérios puros, não necessariamente sujeitos a uma intuição física. Tratava-se da defesa de uma geometria que não era dependente de uma capacidade de visualização ou de materialização, mas que se validava pela sua própria linguagem matemática – uma possibilidade que se traduziu pouco depois nos estudos do matemático alemão David Hilbert (1862-1943) e do físico francês Henri Poincaré (1854-1930), que definiram sistemas matemáticos abstractos colocados ao serviço da ciência, cuja consistência e lógica dependiam apenas da sua aplicação no sistema em que eram utilizados e não numa realidade física.

Em 1899, David Hilbert publicou *Grundlagen der Geometrie* (Fundações da Geometria), no qual introduziu a noção de formalismo na matemática – uma noção que, não por acaso, iremos reencontrar no plano das artes –, ao defender que a matemática devia ser reduzida a uma manipulação de fórmulas que não precisavam de ter qualquer referência fora da sua linguagem.

Paralelamente, na filosofia, também certas noções de valores estáticos eram preteridos em favor de valores de movimento, mudança e evolução, tal como exemplificava a filosofia do francês Henri Bergson (1859-1941).

⁶ Hans Reichenbach, *The Philosophy of Space & Time*. New York: Dover Publications Inc, 2003.

Numa dobragem para o século XX, as teorias do matemático alemão Hermann Minkowski (1864-1909) foram particularmente importantes para o desenvolvimento subsequente das geometrias não-euclidianas, dado que combinaram as três dimensões físicas de espaço com uma dimensão temporal, formulando uma hipótese de espaço a quatro dimensões – que mais tarde serviu de base às teorias da relatividade de Albert Einstein (1879-1955). A noção de relatividade implicava desde logo que os resultados obtidos dependiam de uma escolha na definição das coordenadas.

Enunciadas em 1905 (Teoria Especial da Relatividade) e em 1916 (Teoria Geral da Relatividade), as teorias de Einstein apoiaram-se pois numa associação entre as três dimensões de espaço e uma quarta dimensão, diferenciada, de tempo – o que lhe permitiu configurar um modelo variável e em constante transformação, baseado numa equação espacio-temporal.

Embora a física moderna tenha construído, através de um longo processo, um conceito de espaço como abstracção, no século XX, com base na introdução da coordenada de tempo – que para além de particularizar as três dimensões espaciais destacou a ideia de duração –, o espaço voltou a estar novamente ligado a uma noção de experiência, recuperando um sentido que entretanto perdera, mas que na verdade já estava na sua origem.

É neste trajecto de recondução a uma noção de experiência que se inscreve a fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) que, em *Logische Untersuchungen* (Investigações Lógicas) de 1900-01, foi proposta como um método filosófico no qual o conhecimento é *imanente*. Reduzindo todo o *conhecimento transcendente* a um *índice zero (redução fenomenológica)*⁷, o conhecimento resultaria assim de uma experiência consciente e directa que decorre a partir de um ponto de vista na primeira pessoa. Nesta perspectiva, o espaço surge como um campo perceptivo onde se desenvolve uma experiência viva do mundo que nos rodeia tal como nos aparece – um mundo de fenómenos (do verbo grego *phainesthai*, que tanto significa *o aparecer* como *o que aparece*⁸). Essa experiência, constituída como uma acção corporalizada, desenvolve-se

⁷ “O transcendente (o não inclusivamente imanente) não me é lícito utilizá-lo, por isso, tenho de levar a cabo uma redução fenomenológica, uma exclusão de todas as posições transcendentais. (...) Diz ela [redução fenomenológica]: a todo o transcendente (que não me é dado imanentemente) deve atribuir-se o índice zero, isto é, a sua existência, a sua validade não devem pôr-se como tais, mas, quando muito, como fenómenos de validade”. Edmund Husserl, *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 22, 23.

⁸ *Idem*, p. 33. Tal como nota David Woodruff Smith, na sua raiz, fenomenologia seria o estudo de fenómenos, de aparências enquanto oposição à realidade – uma distinção já patente na filosofia de Platão.

em relação directa com o mundo, implicando simultaneamente uma consciência, também ela directa, desse mundo – uma estrutura que Husserl designou como *intencionalidade*, ligando a consciência a algo nesse mundo. Ou seja, o acto de consciência corresponde a uma consciência de algo no mundo, sendo, nesse sentido, intencional. De acordo com a terminologia de Husserl, tratava-se de um processo de consciência intencional – *noesis* – com um conteúdo ideal – *noema* – que se reportava a um objecto no mundo.

Neste quadro, a consciência do tempo e do espaço, do corpo próprio, da acção física, dos corpos dos outros que nos rodeiam, de uma interacção social, da comunicação ou da linguagem – enquanto forma de relação com o mundo e com os outros –, são alguns dos níveis implicados nesta noção de experiência consciente, vivida – fenomenológica.

Ao longo do século XX a fenomenologia passou a ser também entendida como um movimento filosófico que assumiu diferentes variações e que incluiu autores como Martin Heidegger (1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980) ou Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) – como veremos.

1. HETEROGENEIDADE

1.1. O MERZ DE KURT SCHWITTERS

Em 1919, na galeria *Der Sturm* em Berlim, Kurt Schwitters (1887-1948) apresentou uma série de trabalhos abstractos baseados em processos de *collage* e *assemblage* que procuravam “criar uma nova arte a partir dos despojos de uma cultura precedente”¹. Ao considerar que nenhum dos conceitos ou movimentos existentes serviria para classificar essas obras, o artista designou-as como *Merz*.

Correspondendo a um fragmento, sem qualquer sentido original, da palavra «Kommerzbank», que surgira numa das suas primeiras *collages*, *Merz* passou então a ser utilizado por Schwitters como um termo unificador que designava um processo criativo em constante transformação, e foi aplicado às mais variadas propostas, expressando não apenas uma metodologia e uma posição num contexto artístico, mas também um modo de viver.

Consequentemente, o significado de *Merz* foi sendo alargado de forma progressiva: se numa fase inicial designava uma abordagem baseada na utilização de qualquer material sem que fosse estabelecida uma hierarquia, e que se formalizava em *Merzbilder*² (Imagens Merz) (Fig. 1 e 2), posteriormente passou a incluir *Merzpoesie* (Poesia Merz), *Merzbühne* (Teatro Merz) ou quaisquer outras “actividades relevantes”³, e mesmo o próprio artista – que em 1927 afirmou denominar-se *Merz*⁴.

Em 1920, Schwitters referia-se à sua concepção de *Merz* como “uma soma total das formas de arte individuais”, aspirando a uma “união da arte e da não-arte numa total visão Merz do mundo”⁵ – *Merzweltbild*.

¹ Kurt Schwitters, «Daten aus meinem Leben» (1926), citado por John Elderfield, *Kurt Schwitters*. London / New York: Thames & Hudson, 1993, p. 13.

² As *Merzbilder* eram genericamente definidas por Schwitters como “obras de arte abstractas”. John Elderfield, *op. cit.*, p. 50.

³ Kurt Schwitters, 1927, citado por Isabel Schulz, «What would life be without Merz? – On the evolution and meaning of Kurt Schwitters’ concept of art», *In the beginning was Merz – From Kurt Schwitters to the present day*, editado por Susanne Meyer-Büser e Karin Orchard, Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000, p. 245.

⁴ Kurt Schwitters, «Katalog», 1927, citado por John Elderfield, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Kurt Schwitters, citado por John Elderfield, *op. cit.*, p. 31.

O conceito aproximava-se do de *Gesamtkunstwerk*, definido pelo compositor alemão Richard Wagner (1819-1883), que em 1849 utilizara esse termo no ensaio *Die Kunst und die Revolution* para referir uma obra “completa” ou “total”, que integraria todas as áreas artísticas numa unidade capaz de identificar-se com a “própria vida”. Uma síntese para a qual contribuiriam todas as artes, mas sem que a sua independência e autonomia fossem comprometidas.

A abordagem de Schwitters parece no entanto basear-se numa maior liberdade, uma vez que não estabelece sequer uma distinção entre categorias artísticas. Tal como nota Elizabeth Burns Gamard, para este artista, a arte era um modo de vida, nada que fosse determinado por categorias distintas⁶ – uma convicção que era explorada através de um método incorporativo e livre, no qual todas as formas de expressão, assim como todas as variedades de materiais, eram válidas. A ideia de superação dos limites entre diferentes categorias e suportes surge também no discurso de John Elderfield, que salienta que Schwitters não produziu uma síntese entre todas as artes, mas apagou as fronteiras entre essas artes ao aplicar-lhes um princípio de *assemblage*⁷.

«Formung» e «Entformung» eram palavras recorrentemente utilizadas pelo artista para descrever o seu processo criativo, já que a articulação desses termos sugeria a transformação de algo utilizado em algo novo. «Formung» correspondia literalmente a um processo de «formação», enquanto «Entformung», um neologismo que o próprio criou, designava a metamorfose ou a dissociação da forma do seu contexto original ao ser integrada nas suas obras.

A obra que mais se aproximou da concepção de *Merzweltbild* foi a *Merzbau* (Fig. 3 e 4), uma imprevisível construção tridimensional que Schwitters desenvolveu exaustivamente entre 1923⁸ e 1937, no apartamento que habitava com a sua família em Hannover.

⁶ Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau – The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p. 11.

⁷ John Elderfield, *op. cit.*, p. 31.

⁸ A data que define o início da *Merzbau* não é consensual, dado que têm sido tomadas diferentes referências que variam entre 1919 e 1923. Elizabeth Burns Gamard coloca a hipótese da construção ter sido iniciada em 1919, uma vez que foi nesse ano que Schwitters realizou duas assemblages que, mais tarde, terão sido a origem da *Merzbau*. Já John Elderfield, apesar de assinalar que foi a partir de 1919 que Schwitters começou a trabalhar tridimensionalmente, e de concordar que a *Merzbau* foi desenvolvida a partir de fragmentos acumulados no seu atelier, considera que apenas em 1923 a construção poderia ter sido iniciada. Elizabeth Burns Gamard, *op. cit.*, p. 89; John Elderfield, *op. cit.*, p. 147.

A *Merzbau*, muitas vezes referenciada como *Die Kathedrale des Erotischen Elends*⁹, abreviadamente *K de E*, assemelhava-se a uma construção arquitectónica ou escultórica, constituindo-se como um espaço penetrável e percorrível. É contudo importante destacar que, apesar da *Merzbau* incluir claras referências à arquitectura, e do próprio Schwitters muitas vezes a ter comparado a uma catedral gótica, a construção era essencialmente pensada como uma escultura. Numa carta que escreveu em Novembro de 1936, dirigida a Alfred Barr – então director do Museum of Contemporary Art of New York –, Schwitters descreveu, explicitamente, a sua obra como uma escultura, procurando até afastá-la de uma leitura que a remetesse para a arquitectura: “De forma a evitar equívocos, tenho expressamente de lhe dizer que o meu método de trabalho não se prende com o design de interiores, um estilo decorativo; que de modo algum eu construo um interior para ser habitado por pessoas, dado que isso poderia ser muito mais bem feito pelos novos arquitectos. Eu estou a construir uma escultura abstracta (cubista) cujo interior pode ser visitável...”¹⁰

A *Merzbau* era desenvolvida de modo continuado, como um processo cumulativo e de justaposição que, seguindo a abordagem *Merz*, cruzava os mais diversos tipos de materiais – que iam desde a madeira, ao metal, ao gesso, à pedra ou ao papel, incluindo variadíssimos objectos encontrados (jornais, cartazes, garrafas, pneus, espelhos, mobiliário,...), ou mesmo substâncias orgânicas. Subsistem aliás registos¹¹ da existência de ratos brancos e de porquinhos-da-Índia na construção, o que contribuía para a activação da estrutura enquanto sistema vivo, enquanto local de interligação entre arte e vida.

Na sua heterogeneidade, a *Merzbau* funcionava contudo como uma unidade, uma vez que a lógica inerente ao processo criativo absorvia as diferenças entre os elementos introduzidos. Ao integrarem a disforme e impura composição, os materiais de que o artista se apropriava eram neutralizados, perdendo a sua singularidade em favor de um sentido de conjunto.

⁹ A maior parte dos autores faz coincidir a *Merzbau* com *Die Kathedrale des Erotischen Elends*. Enquanto Elizabeth Burns Gamard explica que Schwitters utilizou ambos os termos para designar a construção em tempos diferentes, John Elderfield sustenta que a *K de E* era apenas uma parte da *Merzbau*, uma das suas designadas «colunas». Elizabeth Burns Gamard, *op. cit.*, p.87; John Elderfield, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰ “In order to avoid mistakes, I must expressly tell you that my working method is not a question of interior design, i.e. decorative style; that by no means I construct an interior for people to live in, for that could be done far better by the new architects. I am building an abstract (cubist) sculpture into which people can go”. Carta reproduzida por John Elderfield, *op. cit.*, p. 156.

¹¹ Karin Orchard, «Kurt Schwitters's Spatial Growths», *Kurt Schwitters – Merz – A total vision of the World*. Bern / Basel: Benteli Publishers / Museum Tinguely, 2004, p. 43.

Alargando-se ao espaço envolvente, e sem princípio ou fim demarcados, a *Merzbau* não seguia qualquer plano ou projecto, estando “à partida, sempre em fluxo”¹². Desenvolvia-se como que organicamente, criando diversas associações, estabelecendo os seus próprios códigos, e proliferando através de formações tão diversas quanto cavernas, cavidades, saliências, reentrâncias, recessos, nichos, interstícios, quartos ou grutas.

Muitos desses espaços reflectiam os afectos e as cumplicidades das relações pessoais ou profissionais de Schwitters, tendo sido dedicados a indivíduos específicos, grande parte dos quais arquitectos ou artistas – tais como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Hans Arp, Naum Gabo, El Lissitzky, Lazlo Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg ou Piet Mondrian –, enquanto outros, assumindo um forte carácter antológico, reportavam-se a diversos dos acontecimentos que marcavam a sua actualidade, aludiam a antigas fantasias e lendas germânicas, ou eram consagrados a diferentes, e por vezes inquietantes, temas – tais como *Die Mordenhöhle* (Caverna dos Homicidas), *Die Puppenhöhle* (Caverna das Bonecas), *Grosse Grotte der Liebe* (Grande Gruta do Amor), *Die Missbilligenerheldhöhle* (Caverna dos Heróis Obsoletos), *Die Goldgrotte* (Gruta Dourada), *Die Lustmordhöhle* (Caverna dos Assassinatos Sexuais), ou *Stijlzimmer* (Quarto Stijl).

A *Merzbau* não era portanto apenas uma realização artística, mas um processo ligado à vida pessoal do próprio artista – uma segunda pele. Como um exaustivo exercício de mnemónica, constituía-se, em simultâneo, como um documento autobiográfico e como um arquivo, ou mesmo um retrato, do seu próprio tempo.

Em Janeiro de 1937, Schwitters emigrou apressadamente para a Noruega, tendo então abandonado a *Merzbau*, que nessa data já extravasava o apartamento onde fora iniciada, ocupando um total de oito divisões do edifício onde o artista habitava.

A construção acabou por ser destruída por bombardeamentos dos Aliados em Outubro de 1943. Durante o seu exílio, Schwitters iniciou mais duas *Merzbau*, a primeira na Noruega (1937-1945) e a segunda em Inglaterra (1945-1948) que, tal como a primeira, acabaram por ser destruídas.

¹² Kurt Schwitters, citado por Elizabeth Burns Gamard, *op. cit.*, p. 19.

1.2. UMA DUPLA HÉLICE

A 25 de Abril de 1953, o biólogo norte-americano James Watson (n.1928) e o físico e biólogo britânico Francis Crick (1916-2004) publicaram na revista científica *Nature*, o artigo «A structure for deoxyribose nucleic acid»¹³, no qual revelavam a sua recente descoberta da estrutura da molécula do ácido desoxirribonucleico – o ADN.

A estrutura desenvolvia-se através de duas cadeias polinucleotídicas de fosfato e açúcar, ligadas através de pares de bases nitrogenadas. Estes pares estabeleciam uma correspondência entre as duas cadeias que se baseava na combinação de dois elementos complementares. Tratava-se portanto de um sistema constituído por polaridades opostas, mas era precisamente nessa oposição que estava a base do seu desenvolvimento.

Essa estrutura foi designada como *dupla hélice*.

A estrutura em dupla hélice é um modelo particularmente inspirador para pensarmos o desenvolvimento do próprio século em que foi descoberta e, no caso mais específico da criação artística desse período, revela interessantes pontos de contacto com a perspectiva que aqui pretendemos fundamentar.

Com efeito, e partindo de mais uma noção aplicada na química, entendemos que a actividade artística do século XX se desenvolveu de forma heterogénea. Como uma composição que não é uniforme, que não mantém as suas propriedades em toda a sua extensão. Que conjuga elementos de vários géneros.

Esta heterogeneidade – que pode ser entendida em diferentes níveis, como veremos de seguida – não implica contudo que não possamos encontrar uma determinada coerência ao longo de todo o século, já que corresponde a uma diversidade que muitas vezes acabou por se submeter aos mesmos objectivos. Como se a própria actividade artística do século XX tivesse progredido através de uma estrutura que precisou de conjugar diferentes elementos para poder evoluir. Ou seja, embora possamos estabelecer diversas vias de acesso à produção artística desse período, aparentemente tão contraditórias, entendemos que existem orientações que as fazem convergir.

¹³ Artigo disponível em <http://www.nature.com/nature/history/timeline_1950s.html>, consultado a 3 de Abril de 2009.

Numa perspectiva mais alargada, essas orientações poderiam ser definidas como uma trajectória em direcção à realidade mas, na abordagem mais específica que pretendemos elaborar, e como começámos por enunciar na introdução deste trabalho, salientamos a problematização do espaço como um dos traços mais evidentes e indissociáveis dessa trajectória. Traço esse que começou por se revelar através da passagem de um modelo de espaço ideal, abstracto ou neutro, para um modelo de espaço real, físico ou vivencial.

A esta transformação está desde logo subjacente o debate sobre a associação entre arte e vida que, embora anteriormente tenha sido objecto de discurso de diversos outros autores, foi identificada como necessária por Charles Baudelaire (1821-1867) no final do século XIX e que, de diferentes modos, se tornou transversal à produção artística do século XX.

No conhecido ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, publicado em 1863, antecipando muitas das particularidades que viriam a definir o século seguinte, Baudelaire propunha a modernidade como “o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”¹⁴. A arte era assim imediatamente definida como um composto, como uma composição heterogénea, dado que incluía uma primeira componente, que reflectia um tempo presente, que frequentemente se metamorfoseava, e da qual resultava a originalidade – vinda sobretudo da “marca que o tempo imprime nas nossas sensações”¹⁵ –, e uma segunda componente, correspondente a um tempo passado, invariável – a uma tradição.

Ao resultar de uma experiência sensível continuada, a arte revertia, a cada momento, para uma acumulação em constante renovação. A expressão da singularidade do seu próprio tempo, que a tornava actual, era a qualidade que simultaneamente ditava a sua inevitável desactualização. Era porém esta componente efémera, a contínua passagem do actual ao obsoleto, que determinava a sua imortalidade.

Através de uma estetização da vida quotidiana, a arte assumia a função, ou mesmo a missão, de fixar constantemente a sua actualidade, estabelecendo-se portanto uma evidente associação entre arte e vida.

Apesar desta perspectiva estabelecer um ponto de entrada no século XX, nas propostas dos movimentos de vanguarda das primeiras décadas desse período, as duas metades da arte de Baudelaire pareciam contudo começar a desagregar-se: era sobretudo

¹⁴ Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, 2006, p. 21.

¹⁵ *Idem*, p. 24.

a componente ligada à actualidade que se destacava, deixando para trás a componente de tradição. Pelo menos teoricamente.

No «Manifesto Futurista», publicado em Paris na primeira página do jornal *Le Figaro* a 20 de Fevereiro de 1909, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) proclamava energicamente a beleza da velocidade e da simultaneidade, ao mesmo tempo que apelava a uma aniquilação do passado que incluía a destruição de quaisquer instituições dedicadas à sua preservação. Celebrando uma nova era, o Futurismo era apresentado como um movimento *ex-nihilo*, libertador, incendiário e implacável, que nada pretendia recolher de uma cultura antecedente.

O «Manifesto da Pintura Futurista» – assinado em 1910 por Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958), Carlo Carra (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947) e Gino Severini (1883-1966) – e o «Manifesto Técnico da Escultura Futurista» – assinado em 1912 por Umberto Boccioni – mostravam no entanto que apesar do movimento ambicionar um recomeço e uma sensibilidade capaz de reflectir e celebrar uma nova realidade, era ainda através dos suportes tradicionais que essa possibilidade era explorada. Embora a pintura e a escultura futuristas assinalassem a tentativa de capturar o movimento e a velocidade que identificavam como características da sua actualidade, recusando formalizar-se como registos de um momento fixo, a ruptura com a tradição que introduziam era assim menos radical que a formulação anunciada nos seus respectivos manifestos.

As propostas dádá, que surgiram a partir de 1916, e que procuraram igualmente demarcar-se da cultura que lhes era precedente, marcaram um corte mais afirmativo com o passado. Baseadas numa atitude generalizada de negação, a subversão e a irreverência anti-arte que determinaram essas propostas, revelaram diferentes possibilidades de expressão, introduzindo claros deslizamentos nas categorias artísticas tradicionais.

Esses deslizamentos foram desde logo evidentes na performatividade que caracterizou as inusitadas *soirées* organizadas por Hugo Ball (1826-1927) no *Cabaret Voltaire*¹⁶, e depois nas actividades desenvolvidas na *Galerie Dada*¹⁷, em Zurique, mas também nos diversos eventos planeados por Richard Huelsenbeck (1892-1974) já em

¹⁶ Fundado por Hugo Ball e por Emmy Hennings, o *Cabaret Voltaire* esteve aberto entre 5 de Fevereiro e 14 de Julho de 1916. O seu programa de actividades contou com a participação de artistas como Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Tauber, Richard Huelsenbeck e Hans Richter.

¹⁷ Aberta entre Janeiro e Maio de 1917.

Berlim entre 1918 e 1920, ou ainda nas diferentes sessões programadas por Tristan Tzara (1896-1963) e por Andre Breton (1896-1966) em Paris, entre 1918 e 1923.

Com contornos indistintos, e sempre no limiar do absurdo, essas apresentações assumiam-se como um conjunto de acções imprevisíveis e não diegéticas. Entre diversos outros registos, incluíam danças, recitação de poesia, diálogos improvisados, interpretações musicais ou leitura de peças teatrais. Distanciando-se de um contexto institucional, adoptavam um carácter espontâneo e vivencial e ocorriam sobretudo em espaços públicos e informais, que eram partilhados quotidianamente com os espectadores. E ao serem desenvolvidas ao vivo, em tempo real, assemelhavam-se a um espectáculo. No entanto, as actividades *dadá* não se constituíam propriamente como uma encenação convencional, dado que, ao partirem de uma certa disposição *non sense*, incluíam uma componente de irreverência e provocação, e desafiavam uma recepção passiva por parte da audiência. O «Manifesto Dada», assinado por Tzara e publicado em 1918, no terceiro número da revista *Dada*, clarificava, de resto, a provocação, o niilismo e a ironia inerentes ao movimento: “*Dadá* não significa nada”.¹⁸

Numa outra vertente da produção dadaísta, as *collages-assemblages* de Marcel Janco (1885-1984) – um processo utilizado pelos cubistas desde 1912 –, e a técnica de fotomontagem desenvolvida por George Grosz (1893-1959), John Heartfield (1891-1968), Hanna Höch (1889-1978) e Raoul Hausmann (1886-1971), na qual a cola e a tesoura substituíam as tintas e os pincéis, exemplificavam a exploração de novas práticas que, mais do que representarem a sua actualidade, partiam de elementos reais, o que mostrava claramente a tentativa de criação de uma ligação estreita entre a produção artística e o real.¹⁹

Neste contexto, o conceito de heterogeneidade surge novamente como uma possibilidade para abordar estas propostas, já que, ao estabelecerem uma ligação com a realidade, ocupavam um plano ambíguo, que pertencia simultaneamente a um quadrante artístico e a um quadrante quotidiano. Para além disso, tratavam-se de propostas que cruzavam e conjugavam diferentes técnicas e suportes, sendo, também nesse sentido, desenvolvidas de forma heterogénea.

¹⁸ Tristan Tzara, «Dada Manifesto 1918», *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1999, p. 249.

¹⁹ Embora, como bem mostram os processos de fotomontagem, a ligação com a realidade consistisse num exercício de recontextualização. Através de uma composição caleidoscópica, nessas fotomontagens a realidade era aliás compactada, uma vez que eram colocadas em simultâneo, lado a lado, diversas imagens que introduziam diferentes referências espacio-temporais.

A obra de Kurt Schwitters, muitas vezes associada à produção *dadá* – uma associação que é aliás discutível²⁰ – constitui um exemplo especialmente eficaz para clarificar esta perspectiva. A *Merzbau*, em particular, associa os dois níveis de exploração do conceito de heterogeneidade que acabámos de identificar. Por outro lado, foi realizada de acordo com os princípios *Merz*, atravessando diferentes categorias e cruzando os mais variados suportes e materiais, o que implicava uma heterogeneidade endógena, inerente ao próprio processo criativo. Por outro lado, a construção incorporava uma leitura ambivalente, e nesse sentido heterogénea, uma vez que, ao mesmo tempo que era uma obra de arte, assumia algumas vertentes *reais*: a *Merzbau* estabelecia diferentes conexões com a realidade não apenas porque, como vimos, era um reflexo directo da vida de Schwitters e do seu próprio tempo, mas também porque era percebida como uma experiência, organizando-se como um espaço interior percorrível para ser explorado pelos seus visitantes, ao longo de uma duração temporal variável.

Apesar de poderem remeter para discussões distintas, estas duas noções de heterogeneidade acabam necessariamente por interligar-se, uma vez que a conjugação de diferentes categorias artísticas levou ao apagamento das fronteiras que tradicionalmente essas mantinham entre si, o que acabou por contribuir para a diluição dos limites entre diferentes actividades e, por consequência, dos próprios limites entre arte e vida.

Esta interligação é de resto um elemento comum a muitas das propostas dos movimentos artísticos do início do século XX, nas quais podemos identificar uma correspondência entre o desenvolvimento de processos heterodoxos e a tentativa de articulação entre a produção artística e a realidade. Partilhando o desejo de se constituírem como reflexos do seu tempo, essas propostas transgrediram as condições então convencionais de produção e de recepção da obra de arte, assumindo-se, no seu conjunto, como uma manifestação que se desenvolveu diversamente e que encontrou múltiplas expressões em diferentes momentos.

Como vimos, a actividade *dadá* atesta de forma clara essa orientação, mas o mesmo está implicado nos impuros processos de *collage* e *assemblage* cubistas, no objectivo construtivista de ligar a produção artística à tecnologia emergente e de atribuir

²⁰ Apesar de Kurt Schwitters ter mantido algumas relações de amizade com diversos artistas associados ao *Dadá*, nunca se reviu inteiramente nos princípios desse movimento. A própria atitude anti-arte dadaísta é em certa parte contrária à posição de Schwitters, que sempre perspectivou a sua obra como uma actividade declaradamente artística.

uma função utilitária à arte, ou ainda nas experimentações do Surrealismo, que tencionava estender-se a todas as formas de expressão.

É neste tipo de propostas que, de acordo com o modelo que começámos por identificar, podemos distinguir a primeira cadeia da dupla hélice que determina a actividade artística do século XX.

A esta primeira cadeia, definida por uma vontade de renovação que procura ligar arte e vida através de diversos cruzamentos, é frequentemente associado um dos conceitos de vanguarda mais utilizados pela historiografia da arte do século XX.

Retomando uma associação que fora anteriormente formulada pelo socialista francês Henri de Saint-Simon (1760-1825) – que na década de 1820, identificou «vanguarda» com o carácter emancipatório da arte, recuperando a origem militar do termo²¹ –, é sensivelmente a partir de uma noção de vanguarda como emancipação que Peter Burger (n. 1936) desenvolveu *Teoria da Vanguarda* (1974), um ensaio que continua actualmente a ser uma das referências centrais para a reflexão sobre o significado e o desempenho das vanguardas ao longo do século XX, e no qual o conceito de vanguarda é tomado como sinónimo de certas tentativas de superação de uma determinada ordem estabelecida, características às primeiras décadas do século XX.

Baseando-se numa perspectiva histórica evolucionista, Burger defende que a actividade das vanguardas surge como uma crítica a um *status quo* – crítica essa que procura (re)estabelecer uma conexão entre arte e vida através do rebatimento da autonomia da arte. O conceito de autonomia da arte é aqui entendido como o resultado de uma progressiva “diferenciação do subsistema social artístico”²² e pertence à lógica do desenvolvimento da sociedade burguesa. A ideia é que a diferenciação de uma esfera artística está ligada a uma sequencial e crescente especialização dos diferentes domínios de actividade (artística, económica, política, intelectual, etc.) que caracterizou a sociedade moderna – tal como foi teorizado pelo sociólogo alemão Max Weber (1864-1920).

Nessa perspectiva, a autonomia da arte liga-se assim a um processo cuja origem Burger reconhece em meados do século XVIII, que começou por coincidir com uma sistematização da estética como disciplina filosófica e que culminou numa concepção

²¹ A “vanguarda” correspondia à ala avançada de um exército, e a sua etimologia remonta à Idade Média. Cf. Paul Wood, *The Challenge of the Avant-Garde*. New Haven / London: Yale University Press / The Open University, 1999, p. 24.

²² Peter Burger, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 64.

de arte como instituição autónoma – baseada, justamente, numa noção de esfera estética, distanciada de uma experiência quotidiana e com independência de aplicação social.

Esta noção de esfera estética é determinada pela filosofia de Kant, tendo por base os conceitos de *experiência* e de *juízo estético* que subjazem ao estabelecimento de um valor estético *subjectivo mas universal*, de *prazer desinteressado* e com *ausência de finalidade*. Para Kant, o conhecimento, *empírico* ou *a priori*²³, tem sempre um ponto de partida numa experiência sensível que desencadeia a *faculdade de julgar* – da qual resulta uma apreciação individual que coloca a tónica no indivíduo e não no objecto. Nesta formulação, a obra deixa de ter uma função para passar a constituir-se apenas como fruição, já que a sua finalidade é transmitida para o espectador. É esta formulação estética que, associada a um programa moderno, define a arte como uma prática com regras internas, isenta de função social e diferenciada de qualquer outra actividade. Uma prática autónoma portanto.

De acordo com Burger, apesar de no final do século XVIII a *instituição arte*²⁴ estar completamente formada, é apenas no final do século seguinte que se torna possível um processo de autocritica – e é esse o papel que atribui às propostas das primeiras vanguardas, que designa como “históricas”. O que estava então em causa nessas propostas era a contestação do estatuto da arte na sociedade burguesa através de uma crítica interna, que visava uma continuidade entre actividade artística e *praxis vital* capaz de anular a concepção de arte como *instituição autónoma*.

O objectivo principal das vanguardas consistia assim na superação da autonomia da arte através da recondução da arte à vida – um objectivo que Burger considera falhado, apesar de reconhecer que essas vanguardas conseguiram transformar o conceito tradicional de obra de arte, criando uma ruptura na História da Arte.

Nesta teoria, a superação dos limites entre arte e vida é marcada pela dissolução dos limites entre as categorias artísticas tradicionais e, de forma inversa, a diferenciação entre essas categorias – a autonomia entre as artes –, está implícita como parte do processo de autonomização da arte.

²³ Para Kant, a diferença entre o conhecimento empírico e o conhecimento a priori, é que o primeiro parte da experiência e deriva directamente da experiência, enquanto o segundo, embora parta igualmente da experiência numa primeira fase, não deriva da experiência, mas de uma “regra geral, que todavia fomos buscar à experiência”. Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 37.

²⁴ Para Burger, o conceito de instituição arte refere-se “tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras”. Peter Burger, *op. cit.*, p. 52.

Embora, como já indicámos, Burger considere que a *instituição arte* está inteiramente formada no final do século XVIII, entende que o desenvolvimento do conteúdo das obras está então ainda sujeito a uma dinâmica histórica que apenas termina com o que designa como «esteticismo» – a etapa que torna possível a autocrítica do subsistema social artístico e que é atingida no final do século XIX.

Nesse momento, a ausência de função social da arte torna-se manifesta²⁵ e a arte passa a corresponder a um domínio auto-reflexivo, no qual “a arte deseja simplesmente ser arte” e “a temática perde a importância em favor de uma concentração cada vez mais intensa dos produtores de arte sobre o próprio meio”²⁶. Como se, diferenciadas das actividades não artísticas, as artes fossem encaradas como uma área que devia concentrar-se nas suas próprias especificidades, transformando os artistas em “especialistas”²⁷. Trata-se de um momento “em que a própria arte se transforma no conteúdo da arte”²⁸.

Apesar de Burger não introduzir esta questão de forma realmente clara – uma vez que para fundamentar a sua teoria utiliza apenas, enquanto exemplos, o Futurismo, o Dadá, o Construtivismo ou o Surrealismo –, a descrição que faz de *esteticismo* invoca uma concepção que foi designada como *formalismo*, com raízes numa noção de *l’art pour l’art*, que começou por privilegiar as características técnicas e processuais da arte, assim como os seus aspectos formais (composição, cor, contraste, unidade, etc.), e que se desenvolveu através de um processo de simplificação e de purificação que levou à arte abstracta. É aliás neste ponto que a teoria de Burger revela a sua recorrentemente apontada fragilidade, uma vez que acaba por ser redutora ao homogeneizar todas as actividades de vanguarda sob um mesmo objectivo. Tal como aponta Hal Foster num muito citado ensaio, Burger estreita demasiado a sua perspectiva ao incluir todas as actividades de vanguarda num único projecto que visa destruir a falsa autonomia da arte²⁹.

²⁵ Peter Burger, *op. cit.*, p. 92.

²⁶ *Idem*, p. 57.

²⁷ *Idem*, p. 64.

²⁸ *Idem*, p. 90.

²⁹ Começando por aproximar-se de Burger, Foster reconhece nas actividades das primeiras vanguardas uma problematização da relação entre arte e vida, mas, em vez de a perspectivar como uma tentativa de fusão, ou de superação da oposição entre arte e vida, refina essa dualidade, defendendo uma noção de tensão. Para Foster, não se trata de explorar uma convergência entre arte e vida que procura unicamente romper com a noção de arte como instituição autónoma, mas sim de elaborar uma problematização, diversificada, sobre os limites entre esses dois planos. Hal Foster, «Who’s afraid of the Neo-Avant-garde?», *The Return of the Real*. Cambridge - Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 8.

De facto, o que Burger define como *esteticismo* não corresponde apenas um processo de configuração de uma esfera estética que atinge o auge no século XIX e que as vanguardas procuraram rebater, mas tem uma amplitude muito mais alargada, dado que se liga também a uma noção de autonomia entre as artes dentro da própria esfera artística – que resultou numa produção que não se situa à margem das propostas de vanguarda, mas que, pelo contrário, faz parte delas – o que, desse modo, cria um paradoxo na sua teoria.

Opondo-se à valorização de qualidades de expressão ou de representação, estas propostas assentam em parâmetros formais que tomam a especificidade como princípio regulador e começam a encontrar expressão teórica nos escritos de críticos que emergiram no início do século XX, como os britânicos Clive Bell³⁰ (1881-1964) e Roger Fry (1866-1934), embora a sua origem possa já remontar à antiguidade – tal como nos mostra *Philebus* (c. 360-347 aC) um dos *Diálogos* de Platão, no qual Sócrates antecipa a noção de abstracção ao referir-se a formas e a sons dotados de uma natureza própria, que não remetiam para algo fora de si mesmos, e abandonando assim uma noção de *mimesis*³¹.

Estas propostas, que escapam à teoria de Burger, estabelecem-se como uma segunda via para a abordagem à produção modernista e ao próprio conceito de vanguarda. E, nesse sentido, correspondem à segunda cadeia da nossa dupla hélice.

Contrapondo a noção de vanguarda de Burger, que seguimos anteriormente – que era legitimada como um elemento de intervenção social e que se definia sobretudo como uma tentativa de rebatimento de uma esfera estética –, ao defender uma

³⁰ Em *Art* (1914), Clive Bell nega a pintura como representação ou expressão, em favor de um conceito de “significant form”, que se baseia apenas na composição de elementos como linhas, cores, formas, volumes ou espaço, e que funcionaria como condição suficiente para a atribuição do estatuto de obra de arte a um determinado trabalho. De acordo com Noel Carrol, esta “significant form” seria algo como “qualquer coisa que causa um particular estado na mente dos espectadores”. A posição de Bell não implica contudo uma negação da representação na pintura. Estabelece apenas que os conteúdos representativos da pintura se tornam irrelevantes para a qualificação de uma obra enquanto arte. Cf. Noel Carrol, «Formalism», *The Routledge Companion to Aesthetics*, editado por Berys Gaut e Dominic McLver Lopes, New York: Routledge, 2007, p. 109-119.

³¹ “Certainly what I mean is not quite clear, but I must try to make it so. I do not intend by beauty of shapes what most people would expect, such as that of living creatures or pictures, but, for the purpose of my argument, I mean straight lines and curves and the surfaces or solid forms produced out of these by lathes and rulers and squares, if you understand me. For I mean that these things are not beautiful relatively, like other things, but always and naturally and abstractly: and they have their proper pleasures, no way depending on the itch of desire. (...) Well, I mean that such sounds as are pure and smooth and yield a single pure tone are not beautiful relatively to anything else but in their own proper nature, and produce their proper pleasures”. Citação de Herbert Read, *Art Now*. London: Faber and Faber, 1963, p. 72, 73.

linguagem específica para a produção artística, a teoria formalista mantém uma certa noção de esfera estética como dimensão própria da arte.

As pinturas que Paul Cézanne (1829-1906) realizou desde cerca de 1890 até 1906 anunciam o desenvolvimento deste processo, já que registam um crescente afastamento de uma representação mimética, orientando-se para uma linguagem pictórica que acaba por utilizar a realidade apenas enquanto pretexto para a pintura. E, já na década de 1910, é um pouco o mesmo percurso que, de um modo muito mais afirmado, podemos identificar nas pinturas de Wassily Kandinsky (1866-1944) e de Piet Mondrian (1872-1944), que, na procura de um *absoluto*, acabaram por atingir a abstracção, desligando-se radicalmente de valores de representação. Empenhados na exploração de conceitos de espiritualidade e de essencialidade, e ambos influenciados pelo exemplo da música, estes pintores procuraram uma linguagem específica e universal para a pintura, baseando-se na identificação de elementos formais fundamentais³². Desse modo, nas suas pinturas, torna-se perceptível um gradual afastamento de uma representação mimética da realidade, através de um processo de redução e de abstracção. A pintura deixa de remeter para algo que lhe é exterior e passa a constituir-se como pura presença, como imanência.

É aqui necessário ter em linha de conta os avanços técnicos que marcaram esta época, e recordar que as primeiras décadas do século XX são definidas por uma crescente mecanização, o que acaba por constituir-se como um factor que precipita a necessidade de definição de uma linguagem própria a cada categoria artística. Perante os avanços da fotografia e do cinema, a pintura ficara sob uma enorme pressão, correndo o risco de se tornar inútil mediante a perda da sua função de representação. A reinvenção da pintura tornara-se assim numa necessidade imediata e, de certo modo, o formalismo oferecia uma possível solução para esse problema.

Apesar da teoria formalista começar por admitir temas ou conteúdos nas obras, com a abstracção é atingido um formalismo absoluto que procura uma total ausência de referente exterior, tornando a obra auto-referencial. No limite, a produção artística pretende eliminar qualquer conexão com um plano funcional, social ou quotidiano, e ambiciona assumir-se como uma presença por si própria. Ou seja, a obra já não se objectiva em representar uma realidade, mas apenas estar presente enquanto realidade. Passa a ser encarada como um objecto independente, com as mesmas características

³² Veja-se, por exemplo, o ensaio de Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, publicado em 1926, no qual eram identificados os elementos fundamentais da forma, e que estavam na base da pintura.

atribuídas a qualquer outro objecto – uno e sem referências a algo fora de si próprio. Tal como acontecia com a primeira via que identificámos, a obra orienta-se para um plano real.

A produção artística do início do século XX começa portanto por se desenrolar através de duas possibilidades que nos permitem problematizar a relação entre arte e realidade. Através desta duplicidade, torna-se claro que a actividade das vanguardas não se desenvolveu como um processo monolítico, unicamente centrado na eliminação da autonomia da arte, mas antes como um complexo sistema de interacções que, conforme sublinha Hal Foster, criou uma tensão entre arte e vida, e não necessariamente uma conexão entre arte e vida ou uma indistinção entre ambas – como, numa posição mais extremada, vieram mais tarde a defender autores como Arthur Danto³³ ou Yves Michaud³⁴, que orientaram os seus discursos para uma apocalíptica noção de “fim da arte”, ou da sua completa diluição, recuperando uma ideia anteriormente anunciada por Hegel.

No entanto, embora possamos diferenciar as duas vias que identificámos, estas não se desenvolveram enquanto processos inteiramente opostos e sem qualquer relação entre si, nem sequer se afirmaram como percursos autónomos. Na verdade, para além de funcionarem de um modo complementar, tal como duas cadeias de uma mesma estrutura, em diversos momentos essas duas vias definiram-se como explorações tangenciais e até indiferenciadas.

Consideremos o caso concreto das pinturas suprematistas de Kasimir Malevich (1878-1935), que procuravam atingir uma abstracção pura e auto-referencial.

Depois de ter desenvolvido uma pintura figurativa determinada por influências do Futurismo e do Cubismo, Malevich lançou o Suprematismo através da exposição «Poslednyaya futuristicheskaya vystavka kartin: 0.10» (Última Exposição Futurista de Pinturas: 0.10), que foi apresentada em Petrogrado em Dezembro de 1915. A exposição foi complementada pelo texto «Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisnyy realizm» (Do Cubismo ao Suprematismo na Arte, ao Novo Realismo na Pintura, à Criação Absoluta), no qual o artista insistia numa separação entre arte e natureza, fazendo a apologia de uma arte livre de temáticas que correspondia a uma

³³ Arthur Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press, 1997.

³⁴ Yves Michaud, *L'Art à l'État Gazeux*. Paris: Éditions Stock, 2003.

etapa mais avançada do caminho aberto pelo Futurismo – ao qual então renunciava³⁵. Em suma, Malevich ancorava as bases do Suprematismo ao Futurismo – que, supostamente, estaria nos antípodas da proposta Suprematista –, estabelecendo uma continuidade com um passado recente. Mas interessavam-lhe apenas alguns pontos tangenciais entre as duas propostas, já que logo de seguida demarcava o Suprematismo como uma fase mais avançada – o que estava de resto implícito no próprio termo que escolhera para designar a sua abordagem.

Aprofundando a sua argumentação, Malevich afirmava que, ao seguir “a forma das coisas” a pintura não seria “um fim em si mesma”³⁶. Seria uma representação da realidade e não algo real. Era então necessário abandonar a representação para atingir o Suprematismo, “a criação absoluta”³⁷, que se tornava expressa nas pinturas geométricas abstractas que então apresentava, e nas quais a tela era destacada enquanto superfície pintada e texturada, evidenciando um “grau zero” da pintura.

Malevich considerava ter atingido esse “grau zero” no paradigmático *Quadrado Preto sobre fundo Branco* (1913-15) (Fig. 5), o qual demonstrou com toda a clareza uma simplificação da composição e uma redução da própria pintura, mas, em 1918, conseguiu radicalizar a sua perspectiva com *Branco sobre Branco* (Fig. 6), que não só evidenciava uma simplificação da organização pictórica como, através da uniformidade cromática, eliminava o contraste figura / fundo, dando ainda maior ênfase à bidimensionalidade e à materialidade da superfície da tela.

Nesta sequência, recordemos ainda o tríptico de Alexander Rodchenko (1891-1956), que extremou a exploração de Malevich ao mesmo tempo que procedeu à sua crítica. *Cores Puras: Vermelho, Amarelo, Azul*, de 1921, consistia em três pinturas

³⁵ “The artist can be a creator only when the forms in his picture have nothing in common with nature. (...) And this is possible when we free all our art from subject-matter and teach our consciousness to see everything in nature not as real forms and objects, but as material masses from which forms must be made, which have nothing in common with nature. (...) Futurism opened the “new” in modern life: the beauty of speed. And through speed we move swiftly. And we who only yesterday were Futurists, arrived through speed at new forms, at new relationships with nature and things. We arrived at Suprematism, leaving Futurism as a loop-hole through which those left behind will pass. We have abandoned Futurism, and we, the most daring, have spat on the altar of its art”. Kasimir Malevich, «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting», *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1999, p. 168, 169. Note-se que o texto reproduzido neste volume, que aqui seguimos, não corresponde à versão original que acompanhou a exposição, mas sim a uma versão mais extensa, publicada em Moscovo em 1916.

³⁶ “In pursuing the form of things, we cannot discover painting as an end in itself, the way to direct creation”. *Idem*, p. 170.

³⁷ “This demand for the dynamic of plastic painting indicates the need for the mass in painting to emerge from the object and arrive at the domination of form as an end in itself over content and things, at non-objective Suprematism – at the new realism in art, at absolute creation”. *Idem*, p. 173.

monocromáticas correspondentes às três cores primárias. Essas telas procuravam erradicar a ilusão na pintura, assim como qualquer significado que pudesse ser atribuído às cores. Destacavam, novamente, a materialidade das telas e das tintas, e pretendiam assinalar a “conclusão lógica da pintura”³⁸.

Apesar de Malevich ter sido uma das suas mais fortes influências, em 1921 Rodchenko já tinha abandonado o Suprematismo, tendo passado a incluir no seu trabalho a vertente utilitária que caracterizou o Construtivismo russo, e do qual foi um dos principais expoentes.³⁹

De facto, a partir de 1917, as bases da formulação Suprematista permaneceram activas apenas num segundo plano, dado que o contexto pós-revolucionário russo foi determinado por propostas que, associando-se aos ideais revolucionários, procuraram criar novas formas de arte capazes de contribuir para a definição de uma desejada nova sociedade. A produção artística foi utilizada como um instrumento para definir um novo contexto visual articulado com a nova ordem comunista, tendo sido explorada uma via que estendeu a linguagem formal da abstracção a um plano prático e que a cruzou com outras referências.

Assumindo uma abordagem marcadamente ideológica, o Construtivismo procurou associar arte e sociedade através da redefinição da função do artista, da atribuição de um valor de uso para a arte e da utilização de materiais industriais. O que significa que trouxe novamente para o primeiro plano uma produção que tinha por objectivo uma articulação directa com uma esfera social.

Através deste ciclo, que liga o Futurismo ao Suprematismo e ao Construtivismo, podemos compreender de que forma a produção artística se afasta e se aproxima, quase que organicamente, de um quadrante social. E é precisamente essa variação entre um afastamento e uma proximidade que lhe permite continuar a evoluir. Como se o seu desenvolvimento dependesse de um contínuo processo de superação.

É precisamente com base numa noção de constante variação que, enquanto possibilidade de interpretação da actividade artística do século XX – entre diversas outras que equaciona –, James Elkins propõe uma teoria cíclica, que oscila entre o Modernismo e o Pós-Modernismo, fazendo equivaler o Pós-Modernismo não à

³⁸ Alexander Rodchenko, citado por Hal Foster, «Who’s afraid of the Neo-Avant-garde?», *op. cit.*, p. 17.

³⁹ Em 1921, juntamente com Varvara Stepanova (1894-1958) e Alexei Gan (1889-1942), Rodchenko foi desde logo um dos membros fundadores do Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas.

marcação de um período, mas antes a uma resistência ao Modernismo⁴⁰. Esta ideia parte de uma perspectiva que Elkins associa à revista norte-americana *October*, e em particular a alguns textos de Rosalind Krauss, nos quais é proposta a hipótese de um Pós-Modernismo enquanto condição de resistência que emerge cada vez que as ideias modernistas se fixam, funcionando “como uma doença adormecida no corpo do Modernismo: quando o Modernismo hesita e falha, o Pós-Modernismo floresce”⁴¹.

Esta perspectiva cíclica torna-se contudo bastante mais complexa se, como já avançámos anteriormente, considerarmos que os dois pólos sugeridos – que poderiam corresponder às duas cadeias que identificámos anteriormente – partilham diversos elementos e chegam a coincidir. Efectivamente, podemos encontrar na teoria da arte diversos exemplos de autores e de obras que servem a ambos os discursos: a estética de Alexander Baumgarten (1714-1762) e de Kant tanto é considerada como um momento de definição de uma esfera estética autónoma, como é entendida como um momento de exaltação dos sentidos – e logo que coloca a experiência estética como algo vivencial, inerentemente ligada à vida e à experiência –; as pinturas de Édouard Manet (1832-1883) do final no século XIX, tanto são mencionadas para introduzir a exploração da bidimensionalidade da tela – dado que desorganizam a profundidade e afirmam a sua superfície enquanto pintura, em detrimento da criação de uma ilusão –, como são indicadas para demonstrar uma tentativa de aproximação a uma realidade não idealizada, mais próxima de um registo quotidiano, reconhecível e até identificável; o Cubismo de Pablo Picasso (1881-1973), quando perspectivado num alinhamento com Cézanne, mostra o princípio da exploração de uma auto-referencialidade na pintura ao transgredir e desconstruir as regras da perspectiva e ao explorar uma linguagem própria do seu médium, acabando por estilhaçar a representação mimética e convencional do espaço e da realidade – tal como nos mostra *Les Femmes d'Alger* (Fig. 7), logo em 1907 –, mas, quando evolui através da *collage*, já implica uma nova conexão com o real ao aplicar elementos retirados directamente do quotidiano. E mesmo certos aspectos que aparentam um claro antagonismo, acabam por revelar diversos pontos de contacto: embora a pureza formal do Suprematismo de Malevich pareça tão distante da heterogeneidade que paralelamente definia as explorações dadaísta, ambas as propostas

⁴⁰ James Elkins, *Stories of Art*. New York / London: Routledge, 2002, p. 16.

⁴¹ “Postmodernism is not the name of a period, such as neoclassicism or postimpressionism; it is a condition of resistance that can arise wherever modernist ideas are in place. Postmodernism works like a dormant illness in the body of modernism: when modernism falters and fails, postmodernism flourishes”. James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*. New York / London: Routledge, 2005, p. 89.

visam a anulação de valores de representação na arte: enquanto no Suprematismo essa anulação é processada através de uma abstracção auto-referencial, no Dádá é procurada por via de um desejo de fusão entre arte e vida, que pretende eliminar o intervalo entre experiência e representação.

A defesa de um modelo puro, autónomo, e a apologia de uma prática heterogénea, ligada directamente a um plano vivencial, definem-se assim como duas posições coexistentes que marcam desde logo as décadas iniciais do século XX e que, mais do que poderem ser entendidas em relação, ou como vasos comunicantes, funcionam exactamente como uma estrutura dupla com conexões internas. No limite, e como começámos por assinalar, ambas se orientam para a realidade, acabando por convergir.

1.3. DA ESPECIFICIDADE À HETEROGENEIDADE

Contribuindo para uma leitura de diversidade sobre a produção artística do século XX, as ditaduras da década de 1930 e o designado *regresso à ordem* forçaram um intervalo na evolução dos movimentos de vanguarda, levando-os a sucumbir, ou a transformar-se, sob as directrizes dos programas oficiais estabelecidos.

Ao serviço da propaganda política, a actividade artística tornou-se num instrumento de criação de uma ficção – o que para um olhar menos atento poderia parecer coincidir justamente com a realização das aspirações de certos ideais de vanguarda: aproximar arte e vida.

Durante a década de 1940 voltou contudo a ganhar força um modelo baseado na defesa da vanguarda e, mais especificamente, na defesa da autonomia da arte – uma corrente que encontrou forte expressão nos escritos de autores como Theodor W. Adorno (1903-1969) ou Clement Greenberg (1909-1994), e que teve uma forte repercussão no trabalho de muitos dos artistas dessa geração.

Dado que se tratam de teorias que acabaram por ser contrariadas pelos avanços da própria produção que lhes era contemporânea, estes discursos permitem-nos compreender de que modo a actividade artística retomou a sua trajectória em direcção ao real. De forma a problematizarmos esse processo, vamos por agora seguir Greenberg,

não só porque a sua teoria se baseia num modelo formalista que reclama a sua legitimação principalmente através de questões técnicas, mas também porque, para além deste autor ter acompanhado com proximidade e continuidade as propostas que vão conduzir a nossa reflexão, a defesa que elaborou desse modelo foi de tal modo incisiva, que o seu nome ficou absolutamente colado ao debate sobre os limites entre as categorias artísticas.

De facto, a teoria de Greenberg, embora organizada em torno de uma cerrada defesa da especificidade dos *media*, que hoje nos parece absolutamente ultrapassada, constitui-se como um útil ponto de entrada para pensarmos o conceito de heterogeneidade no século XX. A pertinência da análise dos seus textos deve-se aliás não só à enorme influência que esses obtiveram no contexto artístico norte-americano – mas também num plano internacional, dada a importância que os E.U.A. adquiriram durante o segundo pós-guerra –, mas sobretudo porque nos fornecem um modelo que desencadeou uma sucessão de reacções objectivadas em rebatê-lo ou ultrapassá-lo. Embora se trate de uma posição declaradamente formalista, permite-nos assim detectar e acompanhar uma sequência de transformações que revelam a constante emergência de uma prática que recusa a submeter-se a um programa definido.

1.3.1. A TEORIA DE CLEMENT GREENBERG

Para que se perceba a inflexão introduzida por Greenberg, e tal como é invariavelmente sublinhado por Serge Guilbaut⁴², é necessário ter em linha de conta que a sua teoria se posicionou dentro de uma nova ordem política, económica, social e artística que tomou forma durante e depois da II Guerra Mundial.

O início da sua acção foi marcado pelo texto «Avant-Garde and Kitsch», publicado originalmente em 1939 na revista *Partisan Review*, e no qual Greenberg enunciou de imediato a posição que determinou todo o seu discurso subsequente.

⁴² Cf, por exemplo, Serge Guilbaut, «The New Adventures of Avant-garde in America – Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center”», *October*, Cambridge – Massachusetts, Winter 1980, p. 61-78.

Nesse texto é proposto um ponto de situação da cultura então actual, sendo identificados dois níveis de relação entre produção artística e sociedade que, apesar de simultâneos, são perspectivados como absolutamente díspares.

Tendo em conta a articulação entre a experiência estética individual e o contexto histórico e social em que essa experiência ocorre, Greenberg refere, por um lado, uma cultura de vanguarda resultante de “uma consciência superior da história”⁴³, que actua criticamente, enquanto, por outro lado, distingue uma cultura de “efeitos”, que funciona como uma retaguarda, declaradamente politizada, oficializada e massificada – que designa como *kitsch*⁴⁴.

Estabelecendo pontos de contacto com a crítica que mais tarde Adorno irá dirigir à industrialização capitalista da cultura e à consequente profusão de sub-produtos culturais resultantes de imperativos económicos⁴⁵, para Greenberg este *kitsch*, um “fenómeno cultural”⁴⁶, é entendido como um produto da revolução industrial, com estreita ligação a um mercado capitalista, destinado a um consumo de massas – resumindo-se assim a uma actividade lucrativa –, e caracteriza-se por uma fácil apreensão que apenas cria falsas sensações, procurando simplesmente imitar os efeitos da arte.

Opondo-se a essa produção *kitsch*, a qual considera ameaçar a “verdadeira cultura”, Greenberg estabelece como principal função da vanguarda não a experimentação, mas a definição de “um caminho ao longo do qual a cultura pudesse continuar a avançar”⁴⁷. A vanguarda é deste modo perspectivada enquanto possibilidade única para assegurar a continuidade de uma “cultura superior” que não é, nem pode ser, compreensível por todos.

No entanto, a concepção de vanguarda que Greenberg advoga, e que procura sustentar historicamente, é muito particular. Posicionada dentro da ideologia marxista, e apresentada como um processo evolutivo, essa vanguarda é inicialmente definida por

⁴³ Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», *Art and Culture – Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 4.

⁴⁴ Esta ideia poderia desviar-nos para uma discussão sobre a articulação entre arte e política no discurso de Greenberg, uma vez que a ideia de vanguarda que defendeu acabou por funcionar como uma muito útil ferramenta no discurso político norte-americano do pós-guerra. Tal como nota Serge Guilbaut a este propósito, o facto dessa arte ser apolítica acabou por torná-la num poderoso instrumento de propaganda. Cf. Serge Guilbaut, *op.cit.*, p. 75.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

⁴⁶ Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷ “Hence it developed that the true and most important function of the avant-garde was not to “experiment”, but to find a path along which it would be possible to keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence”. Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 5.

oposição à sociedade burguesa – oposição essa que introduz um distanciamento em relação a uma esfera social, o que, supostamente, tornaria legítimo pensá-la como despolitizada, recusando toda e qualquer política, quer revolucionária ou burguesa⁴⁸. Esse distanciamento, formulado como uma condição necessária, cria desde logo uma separação entre sociedade e criação artística, e deste modo Greenberg alinha a sua teoria com um pensamento que, como vimos anteriormente, tem origem no século XVIII e é determinado pela filosofia de Kant.

Na sua argumentação é assim defendida a constituição de uma esfera autónoma que regula a arte dentro do seu próprio meio operativo – o que o leva a reintroduzir um modelo historiográfico formalista, que recupera muitas das ideias do formalismo britânico do início do século XX. Mas Greenberg configura um modelo com uma malha ainda mais apertada: retirada da esfera social e esvaziada de qualquer temática ou conteúdo – que devem ser evitados “como uma praga” – a arte pode então surgir como “arte pela arte”, como a expressão de um “absoluto”⁴⁹. E é precisamente a procura desse “absoluto” que leva a vanguarda à abstracção, passando a criar algo válido somente “nos seus próprios termos”⁵⁰. A vanguarda acaba portanto por ser identificada com a abstracção, o que mais tarde vai legitimar e promover uma certa pintura: primeiro o Expressionismo Abstracto, e depois a Post-Painterly Abstraction.

Desviando-se da representação, a abstracção resultaria então da concentração do artista no médium da sua própria prática⁵¹, já que para essa abstracção ter um “valor estético” não poderia ser arbitrária ou accidental, mas teria antes de se restringir às especificidades dos seus processos ou disciplinas. Nesta conjuntura, é o próprio médium que deve servir de inspiração ao artista, tal como, de acordo com Greenberg, exemplificavam os trabalhos de Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, Klee, Matisse e Cézanne⁵².

⁴⁸ “Yet it is true that once the avant-garde has succeeded in “detaching” itself from society, it proceeded to turn around and repudiate revolutionary as well as bourgeois politics”. *Idem*.

⁴⁹ ““Art for art’s sake” and “pure poetry” appear, and subject matter or content become something to be avoided like a plague”. *Idem*.

⁵⁰ “It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at “abstract” or “nonobjective” art – and poetry, too”. *Idem*, p. 5, 6.

⁵¹ “This is the genesis of the “abstract”. In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it upon the medium of his own craft”. *Idem*, p. 6.

⁵² “Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in. The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, shapes, colors, etc., to the exclusion of whatever is not implicated in these factors”. *Idem*, p. 7.

Se, até aqui, Greenberg parecia limitar-se a alinhar a sua formulação com uma corrente histórica que sustentou a abstracção modernista das primeiras vanguardas – contornando as propostas do Futurismo, do Dáda, do Construtivismo ou do Surrealismo –, neste momento revela uma sensibilidade diferenciada: embora se legitime numa linhagem abstraccionista, afasta-se dos valores profundamente espirituais que determinaram algumas dessas propostas, orientando-se apenas para uma questão puramente técnica, que exclui qualquer outro factor, quer racional ou metafísico.

Implicitamente, para Greenberg, o futuro da arte norte-americana devia basear-se realmente numa ideia de vanguarda, mas uma vanguarda especializada, isenta de qualquer noção de cruzamento ou de heterogeneidade, e que se apoiava na exploração de uma linguagem específica.

Em «Avant-Garde and Kitsch» não era então defendido apenas o relançamento de uma arte de vanguarda, mas também o relançamento de uma teoria em defesa da especificidade das artes, em geral, e uma apologia à abstracção, em particular.

Um ano depois, num momento em que considerava ser evidente a primazia da arte abstracta, Greenberg assinou «Towards a Newer Laocöon», um ensaio que consolidou a sua posição, recolocando o debate sobre a autonomia das artes e reforçando histórica e teoricamente os pressupostos do formalismo modernista.

Significativamente, o título remete de imediato para o tratado de estética de Gotthold Lessing (1729-1781), «Laocöon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie» (Laocöon: Sobre os Limites da Pintura e da Poesia) de 1766, no qual esse autor procurava enunciar as características específicas das categorias artísticas. Lessing distinguia, enquanto algo naturalmente oposto, as artes do tempo e as artes do espaço, sendo assim um “carácter temporal” ou “espacial” que determinava a essência de cada categoria, e logo, a sua separação de outras formas de arte.

Convocando Lessing, Greenberg volta então a defender a existência de limites entre as diferentes categorias artísticas, assim como a valorização da especificidade dos media. Sustenta que pode existir, a cada momento, uma “forma de arte dominante”⁵³ que serve de modelo a outras formas de arte – as quais acabam por projectar-se nesse modelo, imitando os seus efeitos, criando uma ilusão e resultando na inevitável

⁵³ Clement Greenberg, «Towards a newer Laocoön», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 555.

“confusão das artes”⁵⁴. Na sua perspectiva, a literatura ocupara essa posição dominante desde o século XVII, enquanto a pintura e a escultura tinham sido desenvolvidas como “artes da ilusão por excelência”⁵⁵, já que imitavam os efeitos das outras artes, transferindo a sua ênfase do médium para o tema⁵⁶. Apenas com as vanguardas, que teriam corporalizado um instinto artístico de auto-preservação, e mais concretamente a partir do exemplo da música, as artes teriam conseguido alcançar uma radical delimitação dos seus campos de actividade, passando a estar seguras dentro das suas legítimas fronteiras⁵⁷. Neste entendimento, a primeira tarefa das vanguardas fora escapar às “ideias” que estariam a afectar as artes através dos temas que se tinham definido com base em questões sociais e ideológicas – o que implicara uma nova e mais determinada ênfase na forma, e um reconhecimento da independência entre disciplinas, que passariam assim a ser respeitadas por si próprias e não meramente apenas como veículos de comunicação⁵⁸. A “identidade das artes” teria portanto por base uma “pureza” com origem na ênfase do médium e na aceitação dos limites do mesmo, que impediria a sua perversão ou distorção.

Projectando a sua defesa num caso concreto, Greenberg utiliza a pintura cubista como um exemplo em que as características do médium foram sendo crescentemente acentuadas através de uma transformação – que podemos identificar como a passagem do cubismo analítico ao sintético, e que corresponde a uma passagem da tridimensionalidade à bidimensionalidade, do representativo ao puro ou do ilusório ao real. Esta transformação evoluiu a partir de um processo que, primeiro de multiplicação e depois de eliminação, destacou a superfície da tela. Se, numa primeira fase, a pintura cubista procurou representar a tridimensionalidade através da apresentação de múltiplos

⁵⁴ “Now, when it happens that a single art is given the dominant role, it becomes the prototype for of all art: the others try to shed their proper characters and imitate its effects. The dominant art in turn tries to absorb the functions of the others. A confusion of the arts results, by which the subservient ones are perverted and distorted; they are forced to deny their own nature in an effort to attain the effects of the dominant art”. *Idem*, p. 555. A expressão “confusão das artes” faz referência ao texto de Irving Babbitt, «The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts», publicado em 1910, e que também problematiza a questão da autonomia das artes, partindo igualmente da abordagem de Lessing em «Laocöon».

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ “All emphasis is taken away from the medium and transferred to subject matter”. *Idem*, p. 556.

⁵⁷ “Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and a radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous example in the history of culture. The arts lie safe now, each within its “legitimate” boundaries, and free trade has been replaced by autarchy”. *Idem*, p. 557.

⁵⁸ “This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication”. *Idem*, p. 556.

planos simultâneos, e logo criando uma ilusão – uma vez que na realidade esses planos só poderiam ser visualizados de forma progressiva, através de uma sequência espacial e temporal –, numa segunda fase, essa pintura reduziu-se a uma síntese que pretendia eliminar essa ilusão e que assumia a bidimensionalidade do plano da tela.

No entanto, avançando um pouco mais, Greenberg regista também o processo inverso, referindo o posterior retorno da bidimensionalidade à tridimensionalidade conduzido no trabalho de alguns artistas (que exemplifica com Hans Arp) ao procurarem evadir-se da “prisão do plano único”⁵⁹. Porém, este retorno já não é operado no campo da pintura, mas sim através da escultura, já que os artistas em questão são pintores que passam da pintura à escultura, de modo a poderem explorar novamente a tridimensionalidade mas sem correrem o risco de criar uma ilusão.

Através deste exemplo, Greenberg constata a existência de processos de transição entre categorias⁶⁰ e é precisamente essa constatação que começa a revelar a impossibilidade de que o modelo que defende possa ser adaptado linearmente. Se por um lado defende a autonomia das artes e a ênfase das características dos media, por outro refere uma produção obtida por derivação, que não chega a localizar dentro de outra categoria. Com efeito, Greenberg aponta que, salvo raras exceções, a escultura produzida pelos “pintores metamorfoseados” que menciona, não é escultórica, já que deriva da disciplina da pintura, e prefere designá-la como “construção” ou “fabricação”⁶¹. Ou seja, é uma produção que já não é pintura, mas ainda não é escultura. Ocupa uma zona cinzenta, intermédia.

Apesar de identificar a área indefinida entre dois campos, a zona heterogénea, de transgressão, Greenberg reconhece-a então sobretudo enquanto processo, enquanto momento de passagem.

Esta perspectiva foi aprofundada em «The New Sculpture», um texto inicialmente publicado em 1948 e revisto dez anos depois, no qual Greenberg regressou precisamente à mesma ideia para localizar a origem da nova dinâmica que identificava então na escultura norte-americana. Apesar de encontrar a concretização do “literal e

⁵⁹ “Artists like Hans Arp, who begin as painters, escape eventually from the prison of the single plane by painting on wood or plaster and using molds or carpentry to raise and lower planes”. *Idem*, p. 559.

⁶⁰ Neste caso na passagem da pintura à escultura, mas que funcionará também de forma inversa, como veremos.

⁶¹ “(...) the sculpture of these metamorphosed painters is rather unsculptural, stemming as it does from the discipline of painting. It uses colour, fragile and intricate shapes and a variety of materials. It is construction, fabrication”. Clement Greenberg, «Towards a newer Laocoön», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 559.

positivo” na pintura abstracta modernista, uma vez que esta renunciara à ilusão da terceira dimensão, foi na escultura que, no final da década de 1940, distinguiu uma transformação com novas possibilidades de expressão⁶².

Dada a sua condição de objecto tridimensional – que numa fase em que a temática era valorizada levava a que a escultura tivesse menos potencial de exploração visual que a pintura, já que era “demasiado literal, demasiado imediata” –, a escultura abstracta modernista fora mais facilmente aceite que a pintura, uma vez que a sua linguagem não sofrera uma alteração tão radical. Mas, invertendo essa lógica, a tridimensionalidade era agora entendida como uma mais-valia porque possibilitava que a escultura fosse inerentemente menos ilusória, estando à partida mais próxima da sua essência. Conforme notava Greenberg, o que antes era um “defeito” tornara-se numa “vantagem”⁶³.

A “nova escultura” não resultava contudo de uma evolução dentro do campo da escultura mas, tal como tinha sustentado anteriormente, derivava da pintura cubista e, mais especificamente, dos processos de *collage*. Com efeito, ao revelar-se como uma saída para a superação da ilusão pictórica do cubismo analítico, e satisfazendo a necessidade de estabelecer um renovado contacto com a realidade, a *collage* desencadeara uma exploração tridimensional. Se inicialmente os materiais “importados” eram anexados ou colados à superfície da tela, tal como mostra *Nature-morte à la Chaise Cannée* (Fig. 8), de Picasso, datada de 1912 – e na qual, para além de uma corda que “emoldura” a composição, Picasso introduziu um retalho de um oleado que representava palhinha entrançada –, numa segunda fase passaram a elevar-se dessa superfície – a qual foi depois subtraída ao conjunto, restando o que tinha sido fixado, como uma “construção” livre⁶⁴. De acordo com Greenberg, e tal como é recorrentemente referenciado, a primeira destas construções foi realizada ainda em 1912 por Picasso, ao montar uma sequência de superfícies planas no espaço real, escultórico – um acto que teria fundado “uma nova tradição e género de escultura, que veio a ser designada como “construção””⁶⁵.

⁶² Greenberg chega aliás a questionar se a «redução» modernista não estaria a ameaçar estreitar o campo de possibilidades da pintura: “But it can be asked whether the modernist “reduction” does not threaten to narrow painting’s field of possibilities”. Clement Greenberg, «The New Sculpture», *Art and Culture: Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 140.

⁶³ “The literalness that was once its handicap has now become its advantage”. *Idem*, p. 143.

⁶⁴ “(...). And soon after that he subtracted the picture surface entirely, to let what had originally been affixed stand free as a “construction””. *Idem*, p. 142.

⁶⁵ Greenberg descreve este processo com maior clareza no texto «Collage», publicado em 1959: “Some time in 1912, Picasso cut out and folded a piece of paper in the shape of a guitar; to this he glued and

Importa aqui reter que, neste momento, Greenberg já não localiza a “construção” numa zona de transição entre duas categorias, como algo não totalmente atingido – que seria a escultura –, mas reconhece a sua importância, ao optar por considerá-la, habilmente, como um “novo género” de escultura, uma “nova tradição”. Refere aliás que o facto de se tratar de uma “nova tradição” veio a ser comprovado pelo trabalho subsequente dos Construtivistas, mas também do próprio Picasso, de Lipchitz, de Gonzalez e de Giacometti⁶⁶.

A nova “construção-escultura”, tal como passou a designar essa produção, assinalava assim insistentemente a sua origem na pintura cubista, e nela o espaço surgia trabalhado de uma forma diferenciada – “Space is there to be shaped, divided, enclosed, but no to be filled”⁶⁷.

Greenberg acrescentava que estas obras tendiam a abandonar a pedra, o bronze e o barro, em favor de materiais industriais, tais como o ferro, o aço, as ligas metálicas, o vidro, o plástico ou o celulóide – que eram trabalhados com ferramentas de ferreiro, soldador ou carpinteiro⁶⁸. Apontava também que a uniformidade do material não era necessária, e que a aplicação de cor era sancionada, indicando ainda que esta escultura era menos esculpida e mais “construída, fabricada, montada, organizada”⁶⁹.

Apesar de hoje ser possível prever nesta descrição os deslizamentos no campo da escultura que se seguiriam, naquele momento, Greenberg lia apenas sinais positivos, considerando que a categoria tinha adquirido uma nova flexibilidade e que revelava até um maior potencial expressivo que a pintura.⁷⁰

fitted other pieces of paper and four taut strings, thus creating a sequence of flat surfaces in real and sculptural space to which there clung only the vestige of a picture plane. The affixed elements of collage were extruded, as it were, and cut off from the literal pictorial surface to form a bas-relief. By this act he founded a new tradition and genre of sculpture, the one that came to be called “construction”.” Clement Greenberg, «Collage», *Art and Culture: Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 79-80.

⁶⁶ “A new tradition of sculpture was founded, and the fact that it was a new tradition was demonstrated subsequently in the works of the Constructivists, Picasso’s own later sculpture, and in the sculpture of Lipchitz, Gonzalez and the earlier Giacometti”. Clement Greenberg, «The New Sculpture», *Art and Culture: Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 142.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ “The new sculpture tends to abandon stone, bronze and clay for industrial materials like iron, steel, alloys, glass, plastics, celluloid, etc, etc, which are worked with the blacksmith’s, the welder’s and even the carpenter’s tools”. *Idem*.

⁶⁹ “Uniformity of material and color is no longer required, and applied color is sanctioned. The distinction between carving and modelling becomes irrelevant: a work or its parts can be cast, wrought, cut or simply put together; it is not so much sculpted as constructed, built, assembled, arranged”. *Idem*.

⁷⁰ “From all this the medium has acquired a new flexibility in which I now see sculpture’s chance to attain an even wider range of expression than painting”. *Idem*.

A sua convicção não sofria assim qualquer perturbação, e nesse texto reforçou até a sua perspectiva ao justificar a crescente especialização das artes não através da prevalência da divisão do trabalho – um factor externo –, mas antes, e extraordinariamente, com o aumento de “uma fé e de um gosto pelo imediato, pelo concreto, pelo irreduzível”⁷¹.

A interpretação de Greenberg sobre a produção artística da primeira metade do século XX era deste modo estruturada pela defesa de uma regra que se baseava numa distinção entre categorias artísticas, mas uma regra com flexibilidade suficiente para enquadrar possíveis derivações entre essas categorias – o que, obviamente, era já o reconhecimento da impossibilidade de manter um modelo puro.

Se até aos primeiros anos da década de 1950, a concepção formalista procurou circunscrever as derivações que surgiam entre categorias artísticas, com maior ou menor capacidade de adaptação, ao longo das décadas seguintes tornou-se evidente que passara a ser inoperativa.

Em 1960, num contexto em que a crítica ao formalismo começava a ganhar forte expressão, Greenberg publicou «Modernist Painting»⁷². Considerado um dos seus mais importantes escritos, este texto alinha com os anteriores ensaios sobre vanguarda e cultura, consolidando uma perspectiva sobre o Modernismo como uma continuidade histórica⁷³ e reforçando, uma vez mais, a defesa da especificidade dos *media*.

Talvez dada a pressão a que o Expressionismo Abstracto estava então submetido, neste texto nota-se um muito maior empenho na tentativa de legitimação do Modernismo enquanto parte de um processo histórico e social. Greenberg procura então aprofundar e explicitar muitas das questões que nos artigos anteriores apenas mencionara e, nesse sentido, traça uma linha evolutiva que vai de Kant a Manet, a Cézanne e ao Cubismo, chegando novamente à abstracção – que é assim apresentada como o topo de uma longa escalada.

⁷¹ “The growing specialization of the arts is due chiefly not to the prevalence of the division of labour, but to our increasing faith in and taste for the immediate, the concrete, the irreducible”. *Idem*, p. 139.

⁷² «Modernist Painting» foi inicialmente distribuído como um suplemento na publicação *Voice of America* em 1960, e republicado com pequenas alterações na revista *Arts and Literature*, Nº 4 – Spring 1965.

⁷³ “And I cannot insist enough that Modernism has never meant anything like a break with the past. It may mean a devolution, an unravelling of anterior tradition, but it also means its continuation. Modernist art develops out of the past without gap or break, and wherever it ends up it will never stop being intelligible in terms of the continuity of art”. Clement Greenberg, «Modernist Painting», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 759.

Afirmando que a essência do Modernismo é a utilização dos métodos característicos de cada categoria enquanto crítica à própria categoria⁷⁴, Greenberg entrincheira-se na sua teoria e assume um carácter dogmático, insistindo numa ideia de “pureza” nas artes que sustenta recorrendo repetitiva e redundantemente a argumentos semelhantes⁷⁵ aos que formulara em textos anteriores.

Apesar de todo o ensaio ser construído como um programa a aplicar, na verdade era já um discurso crepuscular, uma vez que estava profundamente desfasado da sua realidade, como demonstrava, de forma gritante, a produção artística que lhe era contemporânea.

De facto, no final da década de 1950 afirma-se uma nova sensibilidade que adquiriu expressão em movimentos como a Pop Art em Inglaterra ou o Nouveau Réalisme em França e que, simultaneamente, encontra uma correspondência no panorama artístico americano.

Assinalando uma clara crise da representação, trata-se da emergência de uma produção que reflecte a nova conjuntura social, política e económica do pós-guerra: que entra em relação directa com a cultura popular urbana, e que se formaliza em propostas que se apropriam de uma realidade exterior através da exploração de imagens do quotidiano – quebrando portanto com a abstracção.

Em Londres, era já em torno de uma ideia de aproximação entre uma cultura de elite e uma cultura popular que os membros do Independent Group, associados ao Institute of Contemporary Art (ICA), discutiam entre 1952 e 1955, com o objectivo de encontrarem uma plataforma de intersecção capaz de abrir novas perspectivas. Apostando na transversalidade, a exposição *This is Tomorrow*, que organizaram na Whitechapel Art Gallery em 1956, apresentou mediaticamente essa possibilidade, ao

⁷⁴ “The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence”. *Idem*, p. 755.

⁷⁵ “The arts could save themselves from this levelling down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity. Each art, it turned out, had to effect this demonstration on its own account. What had to be exhibited and made explicit was that which was unique and irreducible not only in art in general, but also in each art in particular. Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself. By doing this each art would, to be sure, narrow its area of competence, but at the same time it would make its possession of this area all the more secure. It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium. The task of self-criticism became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thereby each art would be rendered “pure”, and in its “purity” find the guarantee of its standards of quality as well as of independence. “Purity” meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance”. *Idem*.

mesmo que fixou um imaginário da sua época – tal como demonstra a emblemática *collage* de Richard Hamilton (n. 1922), *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956) (Fig. 9), que reflecte todo um conjunto de símbolos visuais de uma sociedade em transformação – que vai dos electrodomésticos à maquilhagem, ao culto do corpo, à decoração de interiores, ao cinema, à banda desenhada, à ficção científica, à publicidade ou à tecnologia.

Logo nos primeiros anos da década de 1950, uma sensibilidade semelhante era manifesta nas composições elaboradas a partir de cartazes rasgados, recolhidos nas ruas pelos *affichistes* em França, mas também, e talvez sobretudo, numa produção que, recuperando a noção de *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), se apropriou dos objectos reciclados de uma esfera quotidiana, orientando-se para a tridimensionalidade. “O tempo da pintura de cavalete chegou ao fim” – declarou categoricamente Pierre Restany (1930-2003) no «Manifesto do Nouveau Réalisme» em 1960.

No contexto norte-americano, em sintonia com estas explorações e afastando-se do Expressionismo Abstracto vigente, em meados da década de 1950, os *Combines* (Fig. 10) de Robert Rauschenberg (1925-2008) e as composições de Jasper Johns (n. 1930) eram desenvolvidos com base em técnicas mistas e ambíguas que ligavam a pintura a um mundo de objectos reais.

Todas estas propostas não seriam alheias a Greenberg – a possibilidade de um cruzamento entre uma esfera social e uma esfera artística através do *objecto* estava aliás presente no «Modernist Painting». Mas verdadeiramente interessante é o facto de que, na sua equação, esta hibridação não consistia na entrada de um mundo de objectos no plano artístico, enquanto algo que era extraído do exterior para o interior, mas antes como um processo de mutação dentro da própria pintura, que acabaria por colocá-la num quadrante real. É pois particularmente importante que nos detenhamos na noção de “objecto arbitrário” que é introduzida nesse texto.

Depois de apontar a bidimensionalidade como condição única não partilhada pela pintura com as outras artes, e de justificar a abstracção como resultado de um necessário afastamento da representação e da tridimensionalidade – aqui entendida enquanto característica específica da escultura –, Greenberg procura reflectir sobre os limites que as próprias categorias estabelecem. Com esse objectivo, salienta que as normas e convenções essenciais da pintura são também as condições de limite a que uma superfície obedece para ser experienciada como pintura, e acrescenta que o

Modernismo mostrou que essas condições podem ser indefinidamente testadas até que uma pintura deixe de ser uma pintura e passe a ser um “objecto arbitrário”⁷⁶.

Ora, o que esta observação revela, é que a própria formulação de Greenberg inclui uma possibilidade de transgressão – o que o autor procura justificar, referindo que para formular a sua concepção de Modernismo foi necessário simplificar e exagerar⁷⁷: “A bidimensionalidade para a qual o Modernismo se orienta nunca pode ser uma bidimensionalidade absoluta”⁷⁸.

Sem que seja inteiramente evidente, esta justificação parece contudo contemplar apenas um dos lados da questão. E se, partindo da ideia de uma transgressão do limite definido pelas condições específicas da pintura não chegássemos a um exagero redutor – a tal “bidimensionalidade absoluta” – mas antes a uma saturação?

As *Black Paintings* (Fig. 11) de Frank Stella (n. 1936) que integraram a exposição *Sixteen Americans*, organizada por Dorothy Miller no MoMA de Nova Iorque em 1959, são o recorrente paradigma para tratar esta questão.

Nessa ocasião, Stella apresentou quatro telas de grande formato, nas quais pintara uma sequência regular de riscas pretas, executadas com uma trincha larga, e separadas por finas linhas de tela branca que foram deixadas por pintar. A espessura correspondente à grade da montagem também não fora pintada.

Nessas pinturas, a relação entre figura e fundo era revertida e enfatizada, já que, contrariando uma primeira impressão, as linhas claras eram o fundo e não a figura – o que acabava por evidenciar a tinta enquanto matéria colocada por cima de uma tela, projectando esse trabalho para uma outra dimensão. A noção de pintura enquanto “superfície bidimensional” era transgredida, já que as telas eram assumidas, e apresentadas, como objectos tridimensionais.

É aqui irónico recordar que, num texto publicado em 1954, intitulado «Abstract, Representational, and so forth», Greenberg, embora não suspeitasse ainda do ponto que a sua formulação poderia atingir, definira a pintura abstracta como uma entidade pertencente à mesma ordem de espaço que “os nossos corpos”, tendo deixado de

⁷⁶ “The essential norms or conventions of painting are also the limiting conditions with which a marked-up surface must comply in order to be experienced as a Picture. Modernism has found that these limiting conditions can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object”. *Idem*, p. 758.

⁷⁷ “It is understood, I hope, that in plotting the rationale of Modernism art I had to simplify and exaggerate”. *Idem*.

⁷⁸ “The flatness towards which Modernist painting orients itself can never utter flatness”. *Idem*.

veicular um equivalente imaginado dessa ordem – o espaço pictórico perdera o seu “interior” e tornara-se totalmente “exterior”⁷⁹.

Marcando uma imprevista passagem do bidimensional ao tridimensional, mas também de um espaço puro para um espaço real, através das *Black Paintings* abria-se assim um novo horizonte para toda uma nova geração de artistas. A este propósito, e referindo-se às *Black Paintings*, assim como às *All-Aluminum Shaped Canvases* que Stella apresentou no ano seguinte na galeria Leo Castelli, Thierry de Duve salienta⁸⁰ o tremendo impacto que essas pinturas produziram na sua geração de artistas, despertando uma nova sensibilidade: se por um lado, a perspectiva formalista de Greenberg sobre a pintura americana tinha ganho uma sólida credibilidade entre esses jovens artistas – uma vez que trazia uma renovação à pintura e apontava uma nova direcção para a vanguarda – por outro lado, cristalizava uma posição que teria necessariamente de ser transgredida.

Tal como nota ainda o mesmo autor, apesar do duplo impacto que as pinturas de Stella e a crítica de Greenberg provocaram, os futuros artistas minimalistas perceberam que para serem artistas significativos teriam de ser pintores, e simultaneamente perceberam que seria impossível prosseguir na pintura modernista sem que fosse superada a bidimensionalidade literal e monocromática das pinturas de Stella. Nesse momento, restava-lhes a produção de “objectos arbitrários”, e logo, uma ruptura com Greenberg – cuja doutrina teriam de rejeitar, de forma a poderem criar.⁸¹

De facto, no final da década de 1950, muitos artistas procuravam uma alternativa ao Expressionismo Abstracto, tal como foi o caso de Ralph Humphrey (1932-1990) ou de Robert Ryman (n. 1930), que exploraram uma produção monocromática na qual o óleo era trabalhado com uma diluição mínima, criando texturas e relevos, de modo a que a pintura fosse evidenciada enquanto matéria, ou mesmo enquanto objecto.

Essas explorações monocromáticas não resumiam contudo as possibilidades decorrentes dos golpes abertos na teoria de Greenberg pelas pinturas de Stella.

⁷⁹ “The picture has now become an entity belonging to the same order of space as our bodies; it is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. Pictorial space has lost its «inside» and become all «outside»”. Clement Greenberg, «Abstract, Representational, and so forth», *Art and Culture: Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 136.

⁸⁰ Cf. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 201.

⁸¹ “The impact of Stella’s black paintings on them [the young painters who were soon to become the minimalists] was tremendous, as was the aura of Greenbergian criticism. They must have felt that it was impossible to be a significant artist without being a painter and at the same time it was impossible to pursue modernist painting without going beyond the monochromatic literal flatness of Stella’s black and aluminium paintings. At that point, they would cease to be painters and would merely produce “arbitrary objects”. At that point they would also have to break with Greenberg, lest Greenberg break with them first. Both have happened (...).” *Idem*, p. 204.

Em 1961, a exposição *Art of Assemblage*, comissariada por William Seitz e apresentada no Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque, era já um forte sinal de mudança, mostrando um renovado interesse por processos de justaposição e pela exploração da tridimensionalidade.

A exposição procurava identificar o desenvolvimento dos processos de *collage* e *assemblage*, e para isso recuperava as propostas das primeiras vanguardas, do Futurismo ao Cubismo, do Dádá ao Surrealismo – que no respectivo catálogo eram apresentadas em paralelo com exemplos da literatura e da poesia⁸².

Entre os 140 artistas internacionais apresentados, incluíam-se Picasso, Braque, Duchamp ou Schwitters, que representavam uma primeira fase de experimentação na *assemblage*, mas estavam também presentes artistas mais novos, como Arman (1928-2005) ou Robert Rauschenberg – que apresentou os seus *combines* e que, ao ser questionado sobre a razão de incluir objectos nas suas pinturas, respondeu que “a própria tinta é um objecto, e a tela também”⁸³, salientando a materialidade de qualquer pintura.

Apresentando estratégias semelhantes à de Rauschenberg, as obras mais recentes que foram então apresentadas constituíam um conjunto de propostas amplamente diversificado e formalizavam-se como uma combinação de objectos encontrados, num formato entre a pintura e a escultura, evidenciando portanto a superação de uma marcada distinção entre categorias.

É com base neste processo em que a pintura se afirma enquanto objecto, deslizando assim para um campo inicialmente atribuído à escultura, que Thomas McEvelley considera que a pintura, no seu sentido tradicional, cedeu a sua posição cimeira à escultura na década de 1960. Na sua perspectiva, foi a Pop Art que inicialmente desconstruiu as pretensões da pintura ao associá-la a vulgares ícones da cultura popular, o que reforçou a sua condição enquanto “algo deste mundo” e não de qualquer hipotético outro, enquanto um segundo golpe foi introduzido pela pintura minimalista ao aproximar a pintura da escultura, já que essa produção deu ênfase à sua dimensão material, destacando a sua percepção enquanto objecto, desligado de quaisquer implicações de representação ou ilusão. Por seu lado, a escultura, dada a sua contingência de objecto não-ilusionístico, foi associada a uma nova fase – “A pintura

⁸² Designadamente, de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, e André Gide. William C. Seitz, *The Art of Assemblage*. New York: Museum of Modern Art, 1961, p. 12.

⁸³ “Paint itself is an object and canvas also”. Robert Rauschenberg, citado por William C. Seitz, *op. cit.*, p. 24.

era parte do pesadelo; a escultura era uma forma de sair dele”⁸⁴. Definira-se desse modo uma conjuntura em que o domínio da escultura podia ser expandido ao ponto de ameaçar absorver a própria pintura, uma vez que esta, ao libertar-se da ilusão, tornara-se em puro objecto – e logo em escultura.

Esta é, de resto, uma das críticas mais repetidas ao formalismo de Greenberg, dado que a ênfase da superfície pictórica levava a que a pintura pudesse ser percebida enquanto objecto – o resultado último desse formalismo não era assim pintura, mas escultura minimalista.

Embora, como vimos, a ideia de cruzamento das artes não fosse, de todo, uma novidade nesse momento, é pois na década de 1960 que podemos encontrar um sólido ponto de referência para a definição de uma exploração que assume uma renovada transversalidade – e que, depois de diversos avanços e retrocessos, se vai definir num espaço real.

Suspendamos contudo essa orientação, e voltemos atrás para traçar uma noção de tridimensionalidade que nos ajudará a compreender o campo em que daqui para a frente nos vamos posicionar.

⁸⁴ “Painting was part of the nightmare; sculpture was a way out of it”. Thomas McEvilley, *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press / School of Visual Arts, 1999, p. 41.

2. TRIDIMENSIONALIDADE

2.1. O *PROUN* DE LISSITZKY

Em 1919, El Lissitzky (1890-1941) iniciou um corpo de trabalho que designou como *Proun*, o acrónimo de *Projecto para a Afirmação do Novo*.

O conceito de Proun formalizava-se através de um processo baseado em diferentes técnicas e estava directamente ligado a um entendimento da arte como meio de transformação social – uma ideia defendida por Lissitzky, mas que era também comum a muitos outros artistas no contexto pós-revolucionário russo, destacando-se Malevich que, com os seus estudantes da Escola de Artes de Vitebsk, fundara, igualmente em 1919, o movimento *Unovis – Os Afirmadores da Nova Arte*¹, do qual Lissitzky se tornara membro.

Tal como o termo unificador *Merz*, utilizado por Kurt Schwitters, a designação *Proun* adquiriu diferentes significados ao longo do tempo, tendo começado por designar um conjunto de composições de formas tendencialmente abstractas e geométricas que cruzavam a pintura, o design gráfico e a arquitectura (Fig. 12 e 13). Essas composições quebravam com uma noção tradicional de perspectiva: negavam uma orientação previamente definida para a sua apreensão, podendo ser perspectivadas a partir de diferentes ângulos, o que, em função da posição assumida pelo espectador, provocava sucessivas alterações na sua percepção. Funcionavam como uma estrutura variável e exploravam um vocabulário formal que acabava por não ser exclusivamente abstracto, dado que remetia para imagens arquitectónicas ou para representações de espaço – o que era desde logo evidente em muitos dos seus títulos: *Ponte*, *Arco*, *Torre* ou *Cidade*. De acordo com Margarita Tupitsyn, apesar de terem sido atribuídos diferentes sentidos a *Proun*, a metáfora de Lissitzky mais bem conseguida foi aliás a que definiu o conceito como “uma estação de transbordo entre a pintura e a arquitectura”².

¹ O grupo *Unovis* marcou uma das posições que definiu o contexto artístico russo nos anos que se seguiram à revolução de Outubro de 1917. Opondo-se à posição do grupo *Obmokhu*, que privilegiava uma vertente utilitária na produção artística, o *Unovis* perspectivava a arte como um instrumento de transformação social, mas defendia prioritariamente uma vertente estética.

² Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky – Para além da Abstracção*. Porto: Museu de Serralves, 1999, p. 9.

Depois de ter leccionado precisamente essas duas disciplinas nas Vkhutemas (Oficinas Superiores Estatais das Artes e das Técnicas) em Moscovo, nas quais conviveu num ambiente interdisciplinar, em 1921 Lissitzky mudou-se para Berlim, onde estabeleceu contacto com diversos artistas estrangeiros e iniciou uma nova fase do seu trabalho.

Baseando-se numa ideia de “superação da arte” que procurava ampliar o plano de acção artística para fora dos “limites estéticos”, tornou-se então manifesta a sua intenção de criar uma relação directa entre formas abstractas e mundo real – que logo em 1922 foi explicitada nos seus escritos: “O Proun começa ao nível da superfície, torna-se um modelo de espaço tridimensional e prossegue para a construção de todos os objectos do quotidiano”³.

Em 1923, na sequência da sua primeira exposição individual⁴, e por ocasião da *Grosse Berliner Kunstausstellung* (Grande Exposição de Arte de Berlim), Lissitzky apresentou *Prounraum* (Fig. 14), um projecto que realizou num dos módulos expositivos propositadamente construídos no hall da Lehrter Bahnhof, onde decorreu o evento.

Partindo de uma concepção de espaço como algo para ser experienciado e não apenas como suporte neutro, Lissitzky assumiu as paredes, o pavimento e o tecto do módulo que fora colocado à sua disposição não apenas como um contentor, mas como um conjunto de superfícies pertencentes à sua proposta. Procurou explorar uma ideia de exposição enquanto espaço de continuidade com uma dinâmica vivencial, organizando a sua intervenção de modo a que o próprio desenho do espaço induzisse a um movimento de circulação⁵.

³ El Lissitzky, «Prouns. Not world visions, BUT world reality», *El Lissitzky: Life. Letters. Texts.*, editado por Lissitzky-Küppers, London / New York: Thames & Hudson, 1992, p. 347.

⁴ Que decorreu em Janeiro de 1923, na Kestner-Gesellschaft, e na qual Lissitzky mostrou um grupo de pinturas executadas entre 1919 e 1922.

⁵ Esta intenção foi explicada por Lissitzky num artigo publicado nesse mesmo ano: “Room-space is not there for the eyes alone, is not a picture; it must be lived in. Various “rooms” have been built like boxes into the jumble of the exhibition hall at the Lehrter Bahnhof. One of these boxes has been kindly put at my disposal. The six surfaces (floor, four walls, ceiling) are the given factors, they are to be designed. It should not be a living-room; this is, after all, an exhibition. One keeps moving around in an exhibition. Therefore the room should be so organized that of itself it provides an inducement to walk around it”. El Lissitzky, «Prouns Rooms, Great Berlin Art Exhibition», *G*, Berlin, Jul. 1923, reproduzido em *El Lissitzky: Life. Letters. Texts.*, editado por Lissitzky-Küppers, London / New York: Thames & Hudson, 1992, p. 365.

Prounraum consistia numa disposição de elementos com formas geométricas ao longo das paredes e do tecto⁶ do módulo expositivo, criando um envolvimento contínuo em torno do visitante. Os elementos não eram portanto fixados de forma independente, mas estabeleciam uma sequência, que se estendia a diferentes superfícies, e que implicava a sua percepção como uma unidade.

O desenho do espaço tornava assim evidente uma relação de continuidade que era reforçada pela “dobragem” de alguns dos elementos geométricos que o compunham – que se desenvolviam numa configuração que assumia os cantos do módulo, acompanhando formalmente a passagem de uma parede à outra, o que dava particular ênfase ao espaço existente, que era assim activado como parte da exposição.

De acordo com Lissitzky, o espaço fora desenhado com “formas e materiais elementares” – as linhas, as superfícies planas, o cubo, a esfera, mas também o preto, o branco, o cinza ou a madeira –, com “superfícies aplicadas bidimensionalmente nas paredes” – a cor –, e ainda com “superfícies colocadas perpendicularmente à parede” – a madeira.⁷

Através deste espaço de exposição, Lissitzky materializava tridimensionalmente o seu conceito de *Proun* pela primeira vez.

Apesar de ter regressado à Rússia no final de 1923, em 1925 o artista foi convidado por Alexander Dorner (1893-1957), então director do Provizialmuseum de Hannover, para voltar à Alemanha, a fim de produzir uma “sala de demonstração” para a Landesgalerie Hannover. Dorner tinha um particular interesse por formas de montagem inovadoras, por soluções expositivas que visassem uma adequada apresentação das propostas de vanguarda, e o convite que dirigia a Lissitzky vinha na sequência do entusiasmo que lhe suscitara um projecto que o artista realizara para a *Feira Internacional de Dresden* – um evento também dirigido por Dorner, que viria a decorrer em 1926. Em resposta a esse convite, Lissitzky produziu, entre 1927 e 1928, o gabinete para exposição de arte abstracta, *Abstraktes Kabinett* (Fig. 15).

Nas paredes do *Abstraktes Kabinett* foram instalados painéis deslizantes que permitiam reconfigurar o espaço de diferentes formas, ocultando ou colocando à vista diversas obras que tinham sido fixadas a variadas alturas, o que desde logo obrigava a

⁶ Apesar do pavimento ter sido proposto no projecto inicial como uma das superfícies para intervenção, essa solução não pôde ser construída “por razões materiais”. *Idem*.

⁷ “The room (as an exhibition room) is designed with elementary forms and materials; lines, flat surfaces and bar, cube, sphere, and black, white, grey, and wood; and surfaces which are spread flat on to the wall (colour) and surfaces which are placed perpendicular to the wall (wood)”. *Idem*.

que fossem tomadas opções, limitando o número de trabalhos expostos e evitando uma impressão de excesso⁸. As paredes eram revestidas por um ripado de madeira de 7 x 7 cm, com intervalos regulares entre as ripas também de 7 cm, e essas ripas tinham a particularidade de terem sido pintadas de branco na face esquerda, de preto na face direita, e de cinza na face frontal, o que provocava um efeito óptico que variava de acordo com o movimento do visitante no espaço. Era aliás ao próprio visitante que cabia a manipulação dos painéis deslizantes, de forma a que pudesse recriar o espaço de acordo com a sua vontade. A partir do mesmo princípio, este podia ainda abrir várias gavetas e armários ou mover as prateleiras que tinham sido integradas na montagem, sendo privilegiado um envolvimento táctil e individualizado com as obras e com o espaço.

Desse modo, a solução de Lissitzky provocava uma dinâmica relação entre o visitante e a obra que, mais uma vez, activava todo o espaço expositivo, respondendo às intenções de Dorner – que pretendia estabelecer um modo participatório de relação com as obras de arte e reformular a própria ideia de exposição através de uma colaboração entre o autor, o objecto e o espectador. Substituindo a tradicional contemplação, o *Abstraktes Kabinett* propunha assim uma abordagem interactiva – uma ideia que ficou bem clara numa descrição que Lissitzky fez posteriormente desse projecto, referindo que, por oposição a uma certa passividade, o propósito do seu espaço era tornar o visitante activo⁹.

Tal como o *Prounraum*, o *Abstraktes Kabinett* de Lissitzky constitui-se assim como um exemplo particularmente expressivo de uma abordagem em que o espaço não é entendido como uma dimensão neutra na qual se localiza uma obra, mas antes como um elemento apropriável e manipulável, que se torna inerente à construção e à apreensão da própria obra.

⁸ Este fora aliás um dos objectivos de Lissitzky: “The room ought to contain several works; but I made it my aim to avoid a crowded impression”. El Lissitzky, «Exhibition Rooms», *El Lissitzky: Life. Letters. Texts.*, editado por Lissitzky-Küppers, Thames & Hudson, London / New York, 1992, p. 366.

⁹ “In my room the objects should not all suddenly attack the viewer. If on previous occasions in his march-past in front of the picture-walls, he was lulled by the painting into a certain passivity, now our design should make the man active. This should be the purpose of the room”. *Idem*.

2.2. DA ESCULTURA À TRIDIMENSIONALIDADE

Em 1963, Jean Selz estabeleceu uma comparação entre a escultura moderna das primeiras décadas do século XX e a produção escultórica desenvolvida desde a década de 1950, notando que, num breve intervalo de tempo, para muitos, a escultura deixara de ser compreensível. A unidade de estilo e de técnica que anteriormente caracterizava a estatutária de uma mesma época dera lugar a uma diversidade que podia ser interpretada como “desviante”.¹⁰

Ao reconhecer que nem sempre era fácil a familiarização com essa multiplicidade¹¹, e ao identificar a disparidade de técnicas que tinham passado a ser utilizadas, Selz notou que era a própria noção de escultura que estava a ser posta em causa, já que no meio de um tal “dédalo de formas, de concepções, de intenções e de materiais”, parecia tornar-se impossível de descobrir em que sentido evoluía a escultura e por que meios atingira o seu então actual estado de realização – acabando por considerar legítimo colocar em questão se a palavra *esculpir* não mudara de significado¹². Nesse sentido, questionava o que é esculpir, partindo da constatação que o volume real da escultura a torna, de facto, num objecto que pertence a um mundo de formas tangíveis. Que partilha o mesmo espaço que o homem.¹³

É este estatuto de objecto que, à partida, coloca a escultura como uma presença, independentemente de quaisquer qualidades de representação que possa integrar. Tal como apontava Selz, uma escultura de um cavalo em pedra, antes de ser uma referência

¹⁰ “De plus, cette unité de style et technique qui caractérisait autrefois la statuaire d’une même époque a fait place à une diversité qui ne peut manquer d’apparaître à beaucoup d’esprits comme déroutante”. Jean Selz, *Découverte de la Sculpture Moderne*. New York: George Braziller Inc., 1963, p. 4.

¹¹ “Mais, même pour celui dont l’éducation artistique n’a pas été formée ou déformée par l’art officiel du début du siècle, il n’est pas toujours facile de se familiariser avec les formes multiples de la sculpture de notre temps”. *Idem*.

¹² “S’il s’agit encore pour les uns d’un travail vraiment manuel consistant à modeler une forme dans la glaise ou à la tailler dans le bois, la pierre ou le marbre, d’autres ont recours à des techniques empruntées au façonnage industriel (usage de la lampe à souder, par exemple) et remettent ainsi en question la notion même de *sculpture*. Au milieu d’un tel dédale de formes, de conceptions, d’intentions et de matériaux, il semble impossible de découvrir vers quoi évolue la sculpture et il est souvent très difficile de comprendre par quels chemins de l’esprit, de l’œil et de la main elle est parvenue à ces stades de réalisation. Aussi, si l’on compare une œuvre sculptée il y a un siècle, à la époque où l’académisme dominait le travail des sculpteurs, avec une des œuvres les plus manifestement abstraites d’aujourd’hui, on peut sérieusement se demander si le mot *sculptur* n’a pas changé de signification”. *Idem*, p. 10-12.

¹³ “Ce n’est pas seulement parce que son volume est réel au lieu d’être suggéré que la sculpture se différencie de la peinture. C’est aussi parce que le réel de ce volume en fait un objet qui appartient à notre monde des formes immédiatement tangibles. (...) En d’autres termes, l’homme et la statue se partagent le même espace”. *Idem*, p. 12.

à ideia de cavalo, ou a um cavalo real, é antes de tudo, um *verdadeiro cavalo em pedra*, colocando-se dessa forma num compromisso entre realidade e ficção.¹⁴

De resto, era precisamente este carácter tridimensional, de objecto, que já em 1846 justificava que Baudelaire considerasse a escultura “aborrecida”, preferindo a delicadeza da pintura, na qual detectava “um singular mistério que não se toca com os dedos”¹⁵. “Brutal e positiva como a natureza”, a escultura era então entendida como “vaga e elusiva”, dado que apresentava diferentes faces¹⁶.

Particularmente interessante é o modo como Baudelaire encontra um problema na variedade de perspectivas que se podem ter sobre uma escultura, e como se opõe a uma possível interferência do espectador na leitura da obra – que idealmente seria inteiramente controlada pelo artista: “É em vão que o escultor se esforça para se colocar num ponto de vista único; o espectador, que circula em torno da obra, pode escolher cem pontos de vista diferentes, excepto o bom, e muitas vezes acontece, o que é humilhante para o artista, que um acaso de luz, um efeito de iluminação, descubra uma beleza que não é aquela em que ele havia pensado”¹⁷.

Em todo o caso, para Baudelaire, a escultura ocuparia sempre um papel subsidiário em relação às outras artes: “Saída da época selvagem, a escultura, no seu mais magnífico desenvolvimento, não é outra coisa senão uma arte complementar. Já não se trata de esculpir habilmente figuras portáteis, mas de se associar humildemente à pintura e à arquitectura e de servir as suas intenções. (...) Em todas as grandes épocas, a escultura é um complemento; no começo e no fim, é uma arte isolada.”¹⁸

¹⁴ “Un cheval en pierre n’est pas une référence à l’idée de cheval. Même s’il nous renvoi par l’imagination à un ailleurs où se trouverait un cheval vivant, modèle de ce cheval de pierre, il est avant tout un *vrai cheval de pierre*. Cela veut dire que par sa forme, par son volume et par sa matière, il est un compromis entre le réel et la fiction”. *Idem*, p. 14.

¹⁵ “La sculpture se rapproche bien plus de la nature, et c’est pourquoi nos paysans eux-mêmes, que réjouit la vue d’un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné, restent stupides à l’aspect de la plus belle peinture. Il ya a là un mystère singulier qui ne se touche pas avec des doigts”. Charles Baudelaire, «Pourquoi la Sculpture est ennuyeuses», *Baudelaire – Oeuvres Complètes*. Paris: Bouquins, 1992, p. 683.

¹⁶ “La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu’elle montre trop de faces à la fois”. *Idem*.

¹⁷ “C’est en vain que le sculpteur s’efforce de se mettre à un point de vue unique; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l’artiste, qu’un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n’est pas celle à laquelle il avait songé”. *Idem*.

¹⁸ “Sortie de l’époque sauvage, la sculpture, dans son plus magnifique développement, n’est autre chose qu’un art complémentaire. Il ne s’agit plus de tailler industrieusement des figures portatives, mais de s’associer humblement à la peinture et à l’architecture, et de servir leurs intentions. (...) À toutes les grandes époques, la sculpture est un complément; au commencement et à la fin, c’est un art isolée”. *Idem*, p. 683, 684.

Apesar do reduzido interesse que vota à escultura, importa que retenhamos a importância que Baudelaire atribui ao espaço, ao salientar como as condições exteriores podem influir na percepção de uma peça e inclusivamente alterá-la. Contudo, o espaço era aqui percepcionado apenas como algo de exterior, algo que apesar de poder suscitar alterações na leitura da obra, não lhe pertencia, dado que era encarado apenas como um contentor. Tratava-se de um espaço envolvente e neutro.

É ainda um entendimento semelhante sobre o espaço que podemos encontrar num texto de 1903, do poeta de origem austro-húngara Rainer Maria Rilke (1875-1926), que assinalava que a escultura, embora consistisse num objecto, tinha de separar-se das outras coisas, das “coisas comuns que qualquer um podia tocar”, tornando-se como que “sacrossanta e irrepreensível”¹⁹. Na sua perspectiva, a escultura devia distinguir-se de um plano não apenas vivencial, mas até material: devia ocupar um lugar próprio, distinto de um espaço contínuo e das suas leis.

Durante o século XX, esta perspectiva veio no entanto a transformar-se. O espaço deixou de ser entendido como um negativo, oposto à massa escultórica, e passou a constituir-se como matéria da própria escultura. Ao longo deste processo, e como nota Selz, também o conceito de escultura sofreu necessariamente diferentes alterações. Passou de um modelo narrativo, representativo e figurativo a um modelo mais complexo, determinado por uma absoluta evidência da articulação entre espaço e tempo.

É esta, em grande parte, a tese que subjaz a *Passages in Modern Sculpture*, o matricial ensaio de Rosalind Krauss, publicado em 1977, no qual, seguindo a abordagem temporal desenvolvida por Carola Giedion-Welcker (1893-1979) num estudo²⁰ de 1937 sobre a escultura moderna, é analisada uma sequência de alterações na prática escultórica desde o início do século XX até ao final da década de 1960.

Apesar de procurar manter o conceito de escultura operativo enquanto categoria, Krauss começa por notar que a sua definição se tornara crescentemente problemática²¹. Seguindo Greenberg, e com o objectivo de identificar um ponto de partida, recorre

¹⁹ "And yet it [sculpture] had to distinguish itself from other things, the ordinary things which everyone could touch. It had to become unimpeachable, sacrosanct, separated from chance and time through which it rose isolated and miraculous, like the face of a seer. It had to be given its own certain place, in which no arbitrariness had placed it, and it must be intercalated in the silent continuance of space and its great laws". Rainer Maria Rilke, citado por William Tucker, *The Language of Sculpture*. London / New York: Thames & Hudson, 1981, p. 9.

²⁰ Carola Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art: Elements of Reality, Volume and Disintegration*. Zurich: H. Girsberger, 1937.

²¹ "The issue of what might properly be considered a work of sculpture has become increasingly problematic". Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, 1981, p. 2.

também a «Laocoön», o texto de Lessing que já aqui referenciámos, e em particular a uma definição que estabelece a escultura como “uma arte centrada na distribuição de corpos no espaço”²² – definida portanto pelo seu carácter espacial, por oposição a um carácter temporal.

Para Lessing, tratando-se de uma arte visual, a escultura, tal como a pintura, seria estática – uma condição que determinava que a relação entre as partes de um objecto visual fossem oferecidas em simultâneo ao olhar do espectador. Essas partes seriam portanto percebidas e compreendidas de uma só vez.²³

Com base nessa formulação, Krauss entende que a distinção entre um carácter espacial e um carácter temporal começou por ser determinante na história da escultura moderna mas que, no final da década de 1930, e mais especificamente através da necessidade de que fosse estabelecida uma comparação entre a obra de Naum Gabo (1890-1977) e a de Constantin Brancusi (1876-1957), tornara-se forçosamente necessário falar de tempo, uma vez que estas obras provocam no espectador diferentes consciências temporais²⁴. De resto, conforme salienta, mesmo Lessing tinha prevenido que todos os corpos existem não só no espaço mas também no tempo, levando a que possam ser percebidos continuamente, revelando diferentes aparências²⁵.

É pois este o princípio que serve de fundamento ao estudo de Krauss, que procura demonstrar que, mesmo numa arte espacial, o espaço e o tempo não podem ser separados para efeitos de análise, considerando que a história da escultura moderna é incompleta sem a discussão das consequências temporais de uma determinada composição de formas.²⁶

²² "Therefore, in answer to the question "What is sculpture", Lessing asserts that sculpture is an art concerned with the deployment of bodies in space". *Idem*, p. 3.

²³ "If the depiction of actions in time is natural to poetry, Lessing argues, it is not natural to sculpture or painting, for the character of the visual arts is that they are static. Because of this condition, the relationship formed between the separate parts of a visual object are *simultaneously* given to its viewer; they are there to be perceived and taken in all at once". *Idem*.

²⁴ "But if we are interested in examining the differences between Brancusi and Gabo, it is not enough to speak simply of the opposing systems they used for deploying matter through the abstract simultaneous space that we suppose is the one sculpture naturally inhabits. We are forced increasingly to speak of time. Brancusi's arrangement of form implies a different temporal condition from that of Gabo: its meaning arises from an entirely different set of appeals to the viewer's consciousness of his own time as he experiences the work". *Idem*, p. 4.

²⁵ "In the Laocoön Lessing had, of course, understood this. To his famous distinction between the temporal and spatial arts, he had added an important caveat: "All bodies, however, exist not only in space", he had cautioned, "but also in time. They continue, and at any moment of their continuance, may assume a different appearance and stand in different relations. Every one of these momentary appearances and groupings was the result of a preceding, may become the cause of a following, and is therefore the center of a present action". *Idem*.

²⁶ "The underlying premise of the following study of modern sculpture is that, even in spatial art, space and time cannot be separated for purposes of analysis. Into any spatial organization there will be folded

Apesar dos problemas que o seu ensaio levanta – não só pela redutora tentativa de contenção da escultura enquanto campo mais ou menos limitado, mas também pela própria evolução excessivamente linear implicada entre as suas diferentes *passagens* (nas quais o Minimalismo emerge como “epítome” e “apogeu” do Modernismo, tal como aponta Hal Foster²⁷) –, trata-se de um estudo que marca uma importantíssima e quase obrigatória entrada na questão que pretendemos agora analisar.

Para abordar as transformações da produção escultórica desenvolvidas ao longo da primeira metade do século XX, que temos necessariamente que cruzar, vamos assim começar por tomar a perspectiva analítica de Krauss como referência – da qual somos aliás amplamente devedoras. Nesse sentido, ainda que com uma certa distância e de forma mais ou menos abreviada, vamos seguir alguns dos exemplos que foram objecto do seu estudo – acompanhando alguns dos seus passos, revisitando muitas das leituras que lhe serviram de base, mas também procurando cruzá-lo, e contrapô-lo, com outras perspectivas e interpretações, capazes de alargar e problematizar o campo de reflexão que esse texto definiu.

2.2.1. O PROCESSO DE RODIN E A SIMULTANEIDADE DE BOCCIONI

Tal como diversos outros autores, Krauss introduz a escultura moderna através de Auguste Rodin (1840-1917), analisando, entre outras obras, *Porte de l'Enfer*, um relevo que esse escultor desenvolveu desde 1880 até ao ano da sua morte, e que se destinava a decorar um conjunto de portas monumentais previstas para a entrada do Museu de Artes Decorativas em Paris.

Através da duplicação de diferentes figuras, esse relevo demarca a escultura de uma função puramente narrativa, ao recusar submeter-se a uma sequência diegética convencional, uma vez que a repetição demonstra “a quebra do princípio de uma

an implicit statement about the nature of the temporal experience. The history of modern sculpture is incomplete without discussion of the temporal consequences of a particular arrangement of form". *Idem.*

²⁷ Hal Foster, «The Crux of Minimalism», *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, 1996, p. 42.

exclusividade espacio-temporal que é o pré-requisito de uma narrativa lógica”²⁸. O que está em causa no conjunto de figuras esculpidas não é pois a representação de um tempo e de um espaço concretos, mas antes de um conjunto de simultaneidades no espaço e no tempo que, contrariando a composição clássica, elimina uma diegese, dando sobretudo destaque à própria técnica de produção – “ao processo repetitivo da sua própria criação”.²⁹

É justamente este destaque dado ao processo criativo que podemos distinguir em muitas outras das obras de Rodin, que exemplificam, com toda a clareza, um entendimento da escultura enquanto produto e registo de uma operação, estabelecendo desde logo uma distinção entre uma escultura que funciona como a cristalização de um momento – como “um instante congelado” ou “uma incisão no tempo levada à pedra” – e uma escultura que não se limita a essa imediatez, que se revela como o resultado de um processo, acusando marcas desse mesmo processo e funcionando assim como testemunho da passagem de um material de um estado ao outro.

Não é pois de estranhar que em 1912, no «Manifesto Técnico da Escultura Futurista» – o texto onde Krauss vai colher muitos dos termos e das referências que trabalha no seu ensaio –, Boccioni referenciasse Rodin como um dos artistas nos quais distinguia uma renovação na escultura – a par do italiano Medardo Rosso (1858-1928), do belga Constantin Meunier (1831-1905), e do francês Antoine Bourdelle (1861-1929).

Nesse documento, Boccioni apelava à produção de uma escultura que se diferenciase da imitação “cega”, “fácil” e “covarde” das formas do passado, aspirando a uma contínua renovação e a um alargamento semelhantes aos que distinguia na pintura.

De forma a combater o anacronismo, a escultura devia encontrar “uma nova fonte de emoção, e logo de estilo”, estendendo a sua plasticidade a um domínio que até aí fora considerado impalpável e inexprimível³⁰. Para isso, seria necessário que o

²⁸ "The double appearance is extremely conspicuous and the very persistence of that doubling cannot be read as accidental. Rather, it seems to spell the breakdown of the principle of spatio-temporal uniqueness that is a prerequisite of logical narration, for doubling tends to destroy the very possibility of a logical narrative sequence". Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ "In seeming to refer the viewer to nothing more than his own triple production of the same object, Rodin replaces the narrative ensemble with one that tells of nothing but the repetitive process of its own creation". *Idem*, p. 20.

³⁰ "Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica a quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto sino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente". Umberto Boccioni, «Manifesto Tecnico della Scultura Futurista» (1912), disponível em <<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/scultoriTecFut.htm>>, consultado a 10 de Junho 2009.

escultor começasse pelo “núcleo central” do objecto que pretendia criar, de modo a descobrir novas formas que o ligassem “invisível mas matematicamente” ao “infinito plástico aparente” e ao “infinito plástico interior”³¹. A nova plasticidade, resultante de um “transcendentalismo físico”, corresponderia à tradução dos “planos atmosféricos que unem e intersectam as coisas”³², e a escultura deveria “fazer viver” os objectos, tornando palpável e sensível a sua extensão no espaço, pois já não era possível distinguir os limites físicos entre cada objecto, ou mesmo entre um corpo e o que o rodeia³³. Em suma: através do recurso a uma noção de transcendentalidade, Boccioni enunciava uma escultura que não se limitava a reproduzir objectos através da representação de uma forma física, entendida como algo de estático, mas antes como algo em transformação e até de difícil delimitação. Alinhando com a sensibilidade futurista ao movimento e à velocidade, tratava-se portanto de pensar a escultura enquanto materialização de uma equação que conjugava espaço e tempo. A renovação da escultura seria aliás processada através de um “estilo de movimento”: “a sistematização da vibração da luz e da interpenetração de planos” produziria a escultura futurista, que seria – notemos bem a antecipação – de “fundamento arquitectónico”.³⁴

De modo a afastar-se da corrente tradicional de escultura, na qual a forma se destacava do fundo envolvente, Boccioni proclamava, já num registo conclusivo, a “completa abolição da linha finita e da escultura fechada”, pretendendo “abrir a figura e incluir nela o ambiente que a rodeia”³⁵. Entre as diversas «conclusões» do Manifesto, que correspondiam aliás a uma enumeração de indicações a aplicar, era ainda evidenciado que “o sublime tradicional dos temas” devia ser abolido na escultura, tal

³¹ “Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'infinito plastico apparente e all'infinito plastico interiore”. *Idem*.

³² “La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato trascendentalismo fisico (Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; Maggio 1911) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti”. *Idem*.

³³ “La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circonda il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette”. *Idem*.

³⁴ “In scultura come in pittura non si può rinnovar se non cercando lo stile del movimento, (...). E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'ambiente scultorio in cui vive il soggetto”. *Idem*.

³⁵ “Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente”. *Idem*.

como em todas as artes³⁶; que era “necessário destruir a pretensa nobreza” do mármore e do bronze e negar a utilização de um único material numa composição escultórica, dado que o escultor podia utilizar tantos materiais quanto a sua emoção lhe exigisse – como exemplificavam “a madeira, o cartão, o cimento, o ferro, a crina, a pele, o tecido, o espelho, as luzes eléctricas, etc”³⁷ –; que apenas uma muito moderna escolha de temas podia levar à descoberta de novas ideias plásticas³⁸; ou que não podia haver renovação senão através de uma “escultura de ambiente”, que desenvolveria a plasticidade, estendendo-se ao espaço de forma a modelá-lo³⁹.

Contrariando pelo menos duas destas regras, as duas mais conhecidas esculturas de Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (*Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*) (Fig. 16), de 1912, e *Forme uniche della continuità nello spazio* (*Forma única de continuidade no espaço*) (Fig. 17), de 1913, foram executadas com um só material – a primeira delas foi aliás executada em bronze⁴⁰ – e, apesar dos seus inovadores títulos, partiam de temas convencionais: uma composição de objectos (garrafa, prato, copo e mesa) que remete para a tradicional natureza-morta⁴¹, e uma figura que, apesar de aludir à mecanização, tem ainda por referência a figura do corpo humano.

Embora ambas as esculturas registem uma tentativa de síntese de um movimento, evidenciando a noção de cinestesia⁴² futurista, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* é uma obra particularmente eficaz para a compreensão do “transcendentalismo físico” proposto por Boccioni. Ao procurar reflectir o desejo futurista de captação de uma dinâmica, a escultura é desenvolvida com base na tentativa de decomposição de um movimento contínuo que possibilita a apreensão dos objectos representados através de várias perspectivas. Embora a percepção da obra possa variar através do movimento do espectador em seu redor, à semelhança do Cubismo, as

³⁶ “Abolire in scultura, come in qualsiasi altra arte, il sublime tradizionale dei soggetti”. *Idem*.

³⁷ “Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. Ecc”. *Idem*.

³⁸ “Che solo una modernissima scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove idee plastiche”. *Idem*.

³⁹ “Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo”. *Idem*.

⁴⁰ *Forme uniche della continuità nello Spazio* foi primeiro realizada em gesso e depois passada a bronze.

⁴¹ Notemos contudo que apesar da natureza-morta ser uma temática tradicional, não era tradicionalmente trabalhada na escultura.

⁴² Apropriada de léxico utilizado na psicologia, a noção de cinestesia significa, no Futurismo, um apagamento da distinção entre um corpo em repouso e um corpo em movimento.

diferentes possibilidades de perspectiva incluídas na escultura revelam-se de imediato numa síntese que apresenta em simultâneo muitas das vistas parciais que se poderiam ter sobre a composição em diferentes momentos. É neste sentido que na análise que elabora sobre esta peça, Krauss afirma que o momento de contacto com a escultura é prolongado e complexificado num encontro que inclui uma “acumulação das relações passadas e futuras entre espectador e objecto”⁴³. O espectador não percepção a escultura num plano vivencial ou literal, mas num plano transcendental. Através de uma exploração conceptual, é dada ao espectador uma perspectiva privilegiada, que lhe permite apreender o objecto num plano que supera largamente aquele que este ocupa na realidade.

Mas, apesar de evidenciar uma acumulação de possibilidades perceptivas, a escultura não deixa todavia de parecer revelar uma certa essencialidade: a tal noção de “núcleo”, que Boccioni propõe como ponto de partida, e que está presente na composição através da marcação, em negativo, ou em vazio, de uma estrutura vertical em torno da qual parece ser exercida uma rotação. É aliás através dessa marcação, distinta da elaborada articulação entre superfícies, que se afirma também a noção de extensão do objecto no espaço. Não só não existem limites claros entre os objectos representados – que são organizados através de um jogo de intersecções, levando a que o volume seja lido enquanto extensão –, como o próprio espaço entra na escultura, esvaziando o seu miolo ao mesmo tempo que o define – e estabelecendo assim uma ambiguidade entre interior e exterior.

A intenção de integrar o espaço na obra, ou de estender a obra ao espaço, não era no entanto uma preocupação exclusiva da escultura futurista nesse momento.

Com efeito, a escultura de Boccioni estabelece evidentes paralelos com a exploração cubista, valendo a pena recordar que em 1911 os futuristas italianos se deslocaram a Paris, onde tomaram contacto com os desenvolvimentos da produção artística francesa.

⁴³ “The moment of contact with the sculpture is extended and thickened into an encounter that is pregnant with an accumulation of past and future relationships between viewer and object”. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 45.

2.2.2. O ESPAÇO *NEGATIVO* CUBISTA

Se inicialmente os processos de *collage* cubista estabeleceram uma relação com a realidade através da inclusão de fragmentos de elementos dessa mesma realidade nas obras, contribuindo para um apagamento dos limites entre arte e vida, numa segunda fase precipitaram a dissolução dos próprios limites entre diferentes categorias artísticas, assinalando uma passagem da pintura à escultura.

Como vimos no capítulo anterior, foi em 1912 que, através da *collage*, Picasso iniciou os relevos que quebraram com a bidimensionalidade da tela. A série de construções intituladas *Guitare* (Fig. 18 e 19), que iniciou nesse ano, resulta precisamente dessa quebra, uma vez que, apesar de terem origem na pintura, essas peças foram realizadas num espaço real. Notemos no entanto que esta passagem para um espaço real não se limita unicamente à transição de uma condição bidimensional para uma condição tridimensional. Estas obras assumem um carácter espacial não só porque se formalizam como uma composição de elementos que se desenvolve no espaço, mas também porque implicam uma noção de negativo, acusando um espaço não ocupado que, através da manipulação de superfícies e de volumes, é marcado, tornado apreensível – pertence à obra. Quer isto dizer que o espaço não é representado, também não é apenas ocupado, mas faz parte de uma linguagem – e no limite, é uma matéria de trabalho, tal como o são o cartão, as folhas de metal ou os fios de arame.

É ao estabelecer uma comparação entre essas construções de Picasso e *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* que Krauss, apesar de reconhecer uma ligação entre a escultura futurista e o Cubismo – como é evidente desde logo na tentativa de que sejam fornecidas ao espectador as muitas perspectivas parciais possíveis sobre um objecto num único ponto de vista – nota uma divergência estética entre as duas propostas: enquanto Boccioni tendia a dar ao espectador uma espécie de vantagem conceptual ao integrar na escultura a ilusão de um movimento em espiral, Picasso deixava que os seus relevos permanecessem estáticos e imóveis; se Boccioni procurava conferir uma unidade ao objecto através da definição do seu núcleo, Picasso falhava ao assinalar essa unidade.⁴⁴

⁴⁴ “Comparing Picasso’s reliefs to Boccioni’s *Bottle* becomes an interesting exercise in the divergence of aesthetic premises. For no two sets of objects could be, in actual intent and in formal result, less similar. Boccioni was bent on giving the stationary viewer a kind of conceptual leverage over his fixed point of

Mas apesar de reconhecermos a pertinência dos dados que apoiam esta comparação, o que nos importa sobretudo destacar é que em ambas as explorações há uma orientação para uma noção de tridimensionalidade que, independentemente do seu ponto de origem, revela uma clara intenção de deixar para trás um espaço neutro ou idealizado, e de avançar para a problematização de um espaço real, sensível, presente e plasticamente manipulável.

Enquanto a escultura futurista explorava um processo endógeno, dado que foi desenvolvido dentro de um registo escultórico, podemos assim verificar que, paralelamente, a pintura, derivando para a *collage*, definia um processo exógeno, importando métodos que à partida estavam fora da sua linguagem. Embora se tratem de processos diferenciados, nestas propostas podemos assim distinguir uma mesma pulsão que as dirige para um quadrante real.

2.2.3. EXPLORAÇÃO CONSTRUTIVISTA

Ainda na década de 1910, algumas das propostas artísticas desenvolvidas na Rússia afirmam-se como um terceiro vector na definição de um percurso de transição de um espaço ideal para o espaço real.

Depois de ter desenvolvido estudos em pintura, escultura e arquitectura em Moscovo, em 1914, sob a influência das construções e das *collages* de Picasso⁴⁵, Vladimir Tatlin (1885-1953) começou a produzir uma série de construções, realizadas com arame, cartão e folha metálica, que designou como *Contra-Relevos* (Fig. 20). Após terem sido apresentadas logo nesse mesmo ano no atelier do artista, estas peças foram exibidas em duas exposições no ano seguinte (um das quais foi a exposição organizada

view by structuring into the sculpture an illusion of spiral motion, but Picasso's relief-objects are left as static and immobile as the wall surface against which they are seen. If Boccioni had carved the center of the bottle into a discrete shape that would confer an essential unity onto the object, Picasso's constructions fail to deliver that "sign" of unity through which the essence of the object can be grasped". *Idem*, p. 47.

⁴⁵ Depois de ter sido divulgada na Rússia alguma informação sobre as propostas cubistas e futuristas, em 1913 Tatlin viajou pela Europa até Paris com o objectivo de trabalhar com Picasso. Acabou por ficar apenas cerca de um mês nessa cidade, e não conseguiu concretizar o seu objectivo, mas fez várias visitas ao atelier de Picasso durante esse período.

por Malevich, *Última Exposição Futurista de Pinturas: 0.10*), causando grande discussão.

Tal como as construções de Picasso, os contra-relevos de Tatlin não aspiravam a qualquer criação de uma ilusão, mas sim a uma afirmação da sua estrutura enquanto conjunto de elementos que se interligam com o espaço envolvente. Tinham a particularidade de se destinarem a ser colocadas em suspensão nos cantos do espaço expositivo, através de um sistema de suporte que se fixava irregularmente a ambos os planos das paredes.

Compostas de um modo assimétrico, assumiam-se como peças que se evidenciavam enquanto composições em si mesmas, através da sua forma, estrutura e conjugação de materiais mas, em simultâneo, associavam uma componente externa, uma vez que se ancoravam ao espaço, à luz e ao ambiente do próprio contexto da sua exposição. A articulação dos *Contra-Relevos* com o espaço envolvente implicava pois esse espaço como parte da obra, definindo uma continuidade entre a peça e o contexto da sua inserção, do qual agora dependia. Ao invés de serem expostas como se existissem num mundo ideal à parte, as construções afirmavam-se assim como uma presença, já que não só partilhavam um espaço real com o espectador como agenciavam esse mesmo espaço. Mais uma vez, a escultura deixava de ser um objecto independente das condições da sua envolvente.

Já claramente alinhado com a exploração construtivista, que depois de 1917 marcou o circuito pós-revolucionário russo, Tatlin projectou o famoso *Monumento para a Terceira Internacional* (Fig. 21) em 1919, uma estrutura absolutamente emblemática, que nunca foi construída, apesar de no ano seguinte ter sido executada em diferentes maquetes destinadas à sua apresentação pública.

Para que melhor se compreenda o âmbito em que surgiu esse projecto, recordemos que Tatlin foi um artista fortemente comprometido na política leninista de recontextualização da produção artística no novo quadro social comunista – tendo aliás chegado a desempenhar funções em diferentes instituições oficiais. Empenhado na definição de um novo contexto visual capaz de representar a nova ordem social e procurando colocar a arte ao serviço dessa sociedade e dos ideais progressistas que lhe estavam associados, Tatlin incluiu uma componente fortemente ideológica nas suas propostas.

É pois nesse enquadramento, já distanciado da produção que desenvolveu até 1917, que se pode compreender a função utilitária assumida no *Monumento para a*

Terceira Internacional – que pretendia afirmar-se como um elemento de transformação social⁴⁶. Proposto de acordo com os conceitos construtivistas de *faktura*⁴⁷ e *konstruktsiia*⁴⁸, o monumento evidenciava a sua estrutura formal e material, ao mesmo tempo que a fazia corresponder a um desempenho funcional concreto.

Formalmente, consistia numa torre cónica inclinada construída em vidro, composta por quatro pisos, e que era envolvida por uma estrutura constituída por duas espirais em ferro que se interligavam, implicando uma aparente rotação. Cada piso correspondia a um volume, que era apoiado em estruturas rotativas movidas a diferentes velocidades, determinadas por um tempo real. O volume da base, pensado para receber as reuniões anuais do corpo legislativo comunista, descrevia apenas uma rotação por ano, enquanto o volume seguinte, piramidal, completava o mesmo movimento uma vez por mês – o período correspondente à frequência de reuniões executivas mensais. Os dois volumes superiores, de forma cilíndrica e hemisférica, alojavam um centro de informações e um núcleo para emissão de propaganda, e rodavam, respectivamente, uma vez por dia, e uma vez por hora. Para o topo da estrutura, estava ainda prevista a instalação de uma antena de rádio e de vários projectores de filme.

Pretendendo estabelecer uma relação directa com a realidade, tratava-se de uma proposta em que o tempo e o espaço reais eram implicados na experiência da obra. O monumento revelava-se como um processo cuja compreensão não podia antecipar-se à sua experiência, implicando que a peça fosse obrigatoriamente vivida de modo a que pudesse ser percebida e compreendida na sua totalidade.

Entre os projectos de Tatlin, pelas suas qualidades plásticas, mas especialmente pela visão poética que incorpora e pela dimensão espacial que lhe está subjacente, não podemos deixar de referir ainda o nunca cumprido projecto *Letatlin* (Fig. 22). Correspondente a um tempo de viragem, e ainda marcado por um certo optimismo em que parecia não existirem limites, *Letatlin* foi desenvolvido entre 1929 e 1932 e tratava-se de uma estrutura biomórfica, baseada na análise do voo dos pássaros, que permitiria voar e que se destinava a ser utilizada pela população – à qual seria assim disponibilizada a possibilidade de realização de um sonho.

⁴⁶ De acordo com Margit Rowell, a formulação do edifício não só correspondia a uma síntese entre arte e tecnologia que anunciava uma nova sociedade, como também pretendia ser um símbolo da unificação comunista de todos os homens. Margit Rowell «Vladimir Tatlin: Form / Faktura», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 7 – Winter 1978, p. 83-108.

⁴⁷ *Faktura* refere-se à revelação da características físicas dos materiais aplicados.

⁴⁸ *Konstruktiia* designa uma organização ditada pela articulação entre a natureza física dos materiais utilizados e a função que cumprem.

Assumindo igualmente um profundo compromisso com os ideais da revolução, também Aleksander Rodchenko associou a produção artística a ideais progressistas. Apesar de se ter concentrado na exploração do que considerava serem as novas formas de arte, decorrentes das inovações tecnológicas e adequadas às novas circunstâncias sociais – o design gráfico, a fotografia e o filme –, e antes de abandonar a escultura e declarar o fim da pintura com o tríptico *Cores Puras*, que já aqui referenciámos, entre 1918 e 1921, Rodchenko produziu três séries de *Construções Espaciais* (Fig. 23), cada uma delas constituída por seis obras.

Partindo de um léxico abstracto vindo do Suprematismo, o artista levou a sua exploração bidimensional a uma realidade tridimensional: cada construção partia de um grupo de superfícies planas que se assumiam como formas individuais tendencialmente geometrizadas – ovais, círculos, triângulos, hexágonos, etc. –, mas que, no seu conjunto e através de um processo de montagem, eram formalizadas tridimensionalmente. Tal como os *Contra-Relevos* de Tatlin, estas construções “não-objectivas” abandonaram o suporte ou o pedestal, tendo sido montadas em suspensão e relacionando-se assim directamente com o espaço que as envolvia.

Na dinâmica do contexto russo, a ideologia estética de Tatlin e de Rodchenko assinala o que foi designado como produtivismo, uma vertente que incluiu diferentes cambiantes mas que, numa perspectiva algo redutora, é geralmente entendido como uma certa submissão da produção artística a objectivos funcionais.

A intenção de cruzamento das artes com uma esfera social, desencadeada pela revolução, não era no entanto interpretada por todos os artistas do mesmo modo. Paralelamente à vertente produtivista, definiu-se uma corrente que, apesar de ser igualmente sensível à intenção de dotar a arte de uma função social, colocava as questões estéticas em primeiro lugar, estabelecendo uma clara hierarquia entre arte e técnica.

Nesse enquadramento, o modo como Tatlin abordava a interligação entre obra e espaço não era de todo o único, tal como mostrou o «Manifesto Realista», distribuído em Moscovo a 5 de Agosto de 1920 pelos irmãos Naum Gabo e Anton Pevsner (1886-1962). Numa perspectiva que à partida parecia comungar dos mesmos objectivos, nesse documento, estes artistas salientavam a necessidade de que arte surgisse ligada à vida⁴⁹,

⁴⁹ “No new artistic system will withstand the pressure of a growing new culture until the very foundation of Art will be erected on the real laws of Life”. Anton Pevsner e Naum Gabo, «Realist Manifesto», *Art in*

identificando o espaço e o tempo enquanto formas únicas de construção da vida, para logo as implicarem na construção da arte⁵⁰.

Apesar do adjectivo “realista” dar título ao manifesto, a abordagem ao espaço que Gabo e Pevsner propunham distanciava-se de uma noção de comunhão física entre o espaço da obra e o espaço real do espectador, procurando antes destacar a escultura como uma realidade específica – o que defendiam através de um método conceptual que colocava a obra num plano diferenciado de uma esfera quotidiana.

Substituindo-se ao volume e à massa⁵¹, o espaço era proposto como uma substância escultórica. A noção de escultura que propunham não se baseava contudo numa ligação directa ao espaço literal – conforme explorado por Tatlin – mas antes como uma abordagem transcendental que privilegiava uma “imagem essencial”.

Muitas das obras de Gabo esclarecem esta abordagem, dado que evidenciam um enorme rigor formal que revela de imediato a clareza da sua estrutura. Nelas, tal como em *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* de Boccioni, a percepção da obra não consiste na visualização parcial de uma forma, mas coincide com um momento, instantâneo, de compreensão global de uma construção geométrica. Era aliás com fortes ressonâncias da noção de “núcleo” de Boccioni, que Gabo definia o instrumento teórico que servia de base ao seu conceptualismo. Tratava-se de um sistema que designou como “estereometria” e que consistia num método de revelação de um “centro” que permitia compreender a essência de cada escultura, e que funcionava como uma exposição transparente do interior de um volume, capaz de revelar as regras fundamentais da sua construção.

Coluna (Fig. 24), datado de 1923, e construído em acrílico, madeira e metal, é um dos trabalhos de Gabo que melhor explicita esta noção de “estereometria”, dado que se desenvolve como uma rigorosa estrutura geometrizada que se organiza em torno de um eixo vertical definido como um “centro”.

Não menos importante na obra de Gabo, é a introdução da noção de movimento real na obra. Esta questão fora também formulada no «Manifesto Realista», no qual, acusando alguma influência do manifesto de Boccioni, era proposta a renúncia aos “ritmos estáticos” enquanto elementos únicos das artes plásticas e pictóricas e, em

Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 298.

⁵⁰ “Space and Time are the only forms on which life is built and hence art must be constructed”. *Idem*.

⁵¹ “We renounce volume as a pictorial and plastic form of space; (...). We renounce in sculpture, the mass as a sculptural element”. *Idem*, p. 299.

contrapartida, defendida a afirmação de um novo elemento: “os ritmos cinéticos”, enquanto “formas básicas da nossa percepção do tempo real”.⁵²

Gabo tornou operativa esta noção de “ritmos cinéticos” numa série de esculturas que iniciou, em 1920, com *Construção Cinética*, que consistia numa lâmina metálica fixada a uma base e que vibrava através da activação de um motor que lhe fora acoplado.

Demarcando-se de uma vertente essencialmente utilitária, e sob forte influência do Suprematismo de Malevich, também Lissitzky, como vimos anteriormente, começou por trabalhar a partir de modelos tendencialmente abstractos, formalizando composições que obtiveram fortes repercussões não só na Rússia mas também na Alemanha, tal como demonstra a influência que as suas pesquisas tiveram na Bauhaus através do húngaro Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) – que Lissitzky conheceu em 1921, e que em 1923 foi admitido como professor na escola de Weimar, tendo sido responsável pelo atelier de metal e por parte da definição do curso preliminar.

Em 1925, Lissitzky assinou um ensaio intitulado «A. e Pangeometria»⁵³ no qual elaborou uma reflexão sobre a relação entre arte e forma. Recorrendo ao conceito de *pangeometria* – a designação que, em 1855, Lobatchevsky dera à sua geometria não euclidiana –, distinguia então diferentes tipos de espaço: “planimétrico, perspectico, irracional e imaginário”. Revelando uma enorme sensibilidade e atenção aos avanços da geometria e da matemática, Lissitzky distinguia noções de espaço bidimensionalizado; de espaço tridimensional compreendido através de representações perspectivísticas rígidas e limitadas; de espaço enquanto sistema de posições não mensurável; e de espaço simulado – conceitos que instrumentalizava ao relacioná-los com diferentes propostas e técnicas artísticas, tais como os relevos de Picasso, as construções de Tatlin, o Futurismo, o Suprematismo de Malevich, ou os processos de percepção do cinema.

A investigação sobre o espaço é de resto um fio condutor na obra de Lissitzky, que na década de 1920, e como também vimos anteriormente, deixou de questionar o espaço abstractamente e passou a explorá-lo num plano vivencial – como demonstra a interacção com o espaço real a que foi conduzido através da evolução do seu conceito de *Proun*. Com efeito, o *Prounraum* e o *Abstraktes Kabinet* revelam uma sensibilidade

⁵² “We renounce the thousand-year-old delusion in art that held the static rhythms as the only elements of the plastic and pictorial arts. We affirm in these arts a new element the kinetic rhythms as the basic forms of our perception of real time”. *Idem*.

⁵³ El Lissitzky, «A. And Pangeometry», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 303-307.

já diferenciada. Nessas propostas, Lissitzky centrava-se então na procura de novas formas de expressão que encorajassem o espectador a desenvolver um papel mais activo, apostando num registo experiencial – o que estabelece um óbvio paralelo com a *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Note-se aliás que o *Prounraum* e o arranque da *Merzbau* datam ambos de 1923 e que, apesar de se desenvolverem através de linguagens absolutamente distintas, ambas assinalam o culminar de uma pesquisa pessoal centrada na exploração da tridimensionalidade, e procuram que a obra seja percebida enquanto experiência. De resto, Lissitzky e Schwitters conheceram-se em Düsseldorf em Outubro de 1922⁵⁴, tendo posteriormente desenvolvido alguns projectos em colaboração.

2.2.4. DIMENSIONISMO

Na década de 1930, o «Manifesto Dimensionista» reflectiu evidentes ressonâncias do «Manifesto Realista». Formulado pelo poeta Charles Sirato (1905-1980) e publicado em Paris em 1936, esse documento pretendia afirmar, por um lado, uma nova concepção de espaço e de tempo que reflectia os avanços da geometria, da física e da matemática, e por outro, e em correlação com o primeiro, as possibilidades técnicas da sua época.⁵⁵

Com base numa noção de evolução, a leitura aí proposta salientava que a prática criativa tinha sido levada a novas realidades que deixavam para trás “velhas formas e exaustas essências”⁵⁶, tornando-se então necessário aceitar o facto de que o espaço e o tempo não são categorias separadas, mas antes dimensões relacionadas – o que levava a que as antigas barreiras entre as artes desaparecessem⁵⁷. Animadas por essa nova

⁵⁴ Por ocasião do Congresso Internacional de Artistas Progressivos. Simón Marchán Fiz, «La Actualidad de Kurt Schwitters», *Goya*, Madrid, Nº 121 – Jul.-Ago. 1974, p. 29.

⁵⁵ “A l’origine du dimensionisme se situent également les nouvelles idées d’espace-temps européen (répandues plus particulièrement par les théories d’Einstein) – ainsi que les récentes données techniques de notre époque”. Charles Sirato, «Manifeste Dimensioniste», folha solta da *La Revue N+I*, Paris, 1936.

⁵⁶ “Le besoin absolu d’évoluer – instinct irréductible – qui fait que les formes mortes et les essences expirées sont devenues la proie des seuls dilettantes, oblige les avant-gardes à marcher vers l’inconnu”. *Idem*.

⁵⁷ “Nous sommes obligés d’admettre – contrairement à la thèse classique – que l’Espace et le Temps ne sont plus de catégories différentes, mais suivant la conception non-euclidienne: des dimensions cohérentes, et ainsi toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent”. *Idem*.

sensibilidade e numa “fermentação colectiva”, as artes tinham sido colocadas em movimento, absorvendo novas dimensões⁵⁸, e era esta tendência que teria levado a pintura a deixar o plano e a entrar no espaço, e a escultura a sair das formas fechadas e imóveis, de modo a adequar-se à expressão artística do espaço a quatro dimensões de Minkowski.⁵⁹

Na continuidade da sequência “escultura cheia”, “escultura perfurada”, “escultura aberta”, “escultura móvel” e “objectos motorizados”, viria a criação de uma arte “absolutamente nova”: a “Arte Cósmica”, correspondente à conquista total do espaço a quatro dimensões. A matéria rígida seria abolida e substituída por materiais gaseificados, enquanto o homem, em vez de observar objectos tornar-se-ia “o centro e o sujeito” de uma criação apoiada em “efeitos sensoriais”.⁶⁰

Hans Arp (1886-1966), Francis Picabia (1889-1953), Kandinsky, Duchamp e Sonia Delaunay (1885-1979) foram alguns dos artistas que assinaram a primeira versão do manifesto e aos quais se associaram, pouco depois, Lazlo Moholy-Nagy, o britânico Ben Nicholson (1894-1982), o chileno Vicente Huidobro (1893-1948), o georgiano Kakabadze (1889-1952), a polaca Katarzyna Kobro (1898-1951), o espanhol Joan Miró (1893-1983), o americano Alexander Calder (1898-1976) e o português António Pedro (1909-1966).

Antecipando as directrizes do manifesto, e fixado em Paris desde 1926, Calder desenvolvera um conjunto de construções “não-objectivas”, que a partir de 1932 passara a motorizar, incutindo-lhes movimento. Na sequência desta produção, no ano seguinte criou os seus primeiros *mobiles* – as suas muito divulgadas estruturas de elementos leves e flexíveis, suspensas por fios e animadas pela deslocação de ar.

Por seu lado, Moholy-Nagy, depois de em 1928 ter deixado a Bauhaus, em 1935 iniciou, em Londres, os *Moduladores de Espaço* (Fig. 25), peças com origem numa

⁵⁸ “Animes par une nouvelle conception du monde, les arts, dans une fermentation collective (Interpénétration des Arts) se sont mis en mouvement et chacun d’eux a évolué avec une dimension nouvelle (...)”. Charles Sirato, «Manifeste Dimensioniste», folha solta da *La Revue N+I*, Paris, 1936.

⁵⁹ “La Peinture à quitter le plan et à occuper l’espace. (...) La Sculpture à abandonner l’espace fermé, immobile et mort, c’est-à-dire l’espace à trois dimensions d’Euclide, – pour asservir à l’expression artistique, l’espace à quatre dimensions de Minkovsky”. *Idem*.

⁶⁰ “D’abord la sculpture «pleine» (sculpture classique) s’éventra et nous introduisant en elle-même le «manque» sculpté et calculé de l’espace intérieur – et puis le mouvement – se transforme en Sculpture Creuse. Sculpture Ouverte. Sculpture Mobile. Objects Motorisés. Ensuite doit venir la création d’un art absolument nouveau: L’Art Cosmique (Vaporisation de la Sculpture, Théâtre Synos-Sens, dénominations provisoires). La conquête totale par l’art de l’espace à quatre dimensions / un «Vacuum Artis» jusqu’ici. La matière rigide est abolie et remplacée par les matériaux gazéifiés. L’homme au lieu de regarder des objets d’art, devient lui-même le centre et le sujet de la création et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé”. *Idem*.

exploração tridimensional que procuravam conjugar pintura e escultura. Já instalado nos E.U.A., a partir de 1937 deu continuidade a essa produção através de peças que associavam diferentes materiais e que eram executadas através torções e perfurações, distanciando-se das noções de massa ou de volume. Ao procurar que se concretizassem como “uma experiência directa no espaço”⁶¹, Moholy-Nagy elaborava estas peças de modo a que provocassem movimentos, relacionando-se assim de uma forma activa com o espaço envolvente.

Tal como no *Monumento à III Internacional* de Tatlin, e na série de estruturas oscilantes de Gabo, nas peças de Calder e de Moholy-Nagy podemos desde logo antecipar a exploração cinética que viria a ganhar corpo a partir do final da década de 1950.

Quanto a Portugal, apesar de António Pedro, ainda no termo de 1936, o ano em que subscreveu o «Manifesto Dimensionista», ter dedicado o segundo e último número do *Climat Parisien – Feuille Internationale d’Art Moderne* – um fátuo suplemento do semanário literário monárquico português *Fradique*⁶² – à divulgação desse movimento, praticamente não houve então qualquer repercussão prática dessa proposta no seu país. A única excepção a apontar, foi uma sequência de trabalhos desenvolvidos pelo próprio artista que, de acordo com o espírito do manifesto (e antecipando explorações que voltaremos a encontrar mais de duas décadas depois em propostas como a poesia concreta brasileira e como a poesia visual dos portugueses Ernesto de Melo e Castro (n. 1932) ou Ana Hatherly (n. 1929)), uniu uma dimensão literária a uma dimensão visual – que designou como *Poesia Dimensional*. Fora aliás no ano anterior que realizara o *Aparelho Metafísico de Meditação* (Fig. 26), um prisma triangular construído em madeira, no qual estavam fixadas peças em acrílico transparente (dois discos e um plano triangular), com palavras gravadas, que podiam ser rodadas, alterando a leitura da peça. Seguindo os mesmos princípios da *Poesia Dimensional*, mas associando uma dimensão espacial, de acordo com o próprio artista, este objecto “pretendia ser a prova da possibilidade da expressão poética do espaço”⁶³.

Recordemos que no contexto português desse período, submetido desde 1932 ao regime de ditadura de António de Oliveira Salazar, no plano da escultura, a década de

⁶¹ Lazlo Moholy-Nagy, citado por Walter Zanini, *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971, p. 239.

⁶² De acordo com José-Augusto França, saíram apenas dois números desse semanário. Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 212, 213.

⁶³ António Pedro, citado por José-Augusto França, *op. cit.*, p. 337.

1930 dava continuidade a uma prática que tinha por modelo oficial a estátua de Gonçalves Zarco que Francisco Franco (1885-1955) tinha realizado em 1927 para o Funchal – e que praticamente até ao final da década de 1960 permaneceria como referência central na escultura portuguesa.

Num panorama em que a produção escultórica mais actualizada, tendo por modelo a obra de Auguste Rodin e de Antoine Bourdelle, se limitava a explorar um expressionismo algo contido – tal como mostram as peças realizadas ao longo da década de 1910, e sobretudo de 1920, por Diogo de Macedo (1889-1959), Canto da Maia (1890-1981) ou mesmo Francisco Franco –, a estátua de Gonçalves Zarco marcava efectivamente uma alteração. Contrapondo o naturalismo remanescente do século XIX e deixando para trás valores expressionistas, esta estátua explorava uma linguagem mais austera e até clássica, supostamente inspirada nos painéis de Nuno Gonçalves⁶⁴. Mantendo-se contudo dentro de um registo figurativo e celebrativo, da década de 1930 em diante foi tomada como modelo, servindo aos pretensos propósitos do regime, empenhado em “proteger e estimular a arte moderna portuguesa”, ainda que exigindo um compromisso e reclamando o “indispensável equilíbrio” da *Política do Espírito*, tal como o director do Secretariado Nacional de Informação (SNI), António Ferro, argumentaria no seu discurso «Catorze Anos Depois»⁶⁵, proferido a 6 de Maio de 1949, por ocasião do acto inaugural do Salão dos Premiados do SNI e da 13ª Exposição de Arte Moderna.

É de resto muito irónico, mas suficientemente ilustrativo que, durante um período em que, no domínio da escultura moderna internacional, os materiais nobres há muito tempo que eram postos de lado em favor de materiais industriais, a escultura portuguesa vivesse a sua “Idade de Ouro”, tal como o próprio António Ferro designara essa produção no mesmo discurso.⁶⁶

Não é assim de surpreender que, referindo-se às décadas de 1930 e 1940 e a escultores como Leopoldo de Almeida (1898-1975), Salvador Barata Feyo (1899-1990) ou António Duarte (1912-1998), que actuaram em muitos dos programas de obras públicas, José-Augusto França tenha apontado que “mais do que como escultores, é como estatuários que esses artistas se definirão ao longo desses anos”⁶⁷. Num mesmo sentido, Margarida Acciaiuoli argumenta que “o que há de mais significativo na

⁶⁴ Cf. José-Augusto França, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁵ António Ferro, «Catorze Anos depois», *Arte Moderna*. Lisboa: Edições S.N.I., 1949.

⁶⁶ *Idem*, p. 36

⁶⁷ José-Augusto França, *op. cit.*, p. 260.

escultura devida ao Estado Novo é a sua vocação ou o seu desejo para se pensar, conceber, ou propor como estatuéria”, notando uma “certa complacência” por parte dos que protagonizaram as esperanças modernizadoras, na “evidente facilidade com que eles próprios passaram a responder ou a aceder a uma monumentalidade que o misticismo nacional pedia” – e considerando até que teria sido “miraculoso” que a escultura tivesse podido escapar ao “apelo das grandiosidades que a retórica do Regime necessitava para sustentar a sua perspectiva ideológica”.⁶⁸

Torna-se portanto compreensível que em 1958, num inquérito sobre a situação da Escultura em Portugal, o jornal *República* referisse a necessidade de “um período de repouso para a escultura tornar a encontrar a sua razão de ser”, dado “o uso e abuso do comemorativo”⁶⁹ a que tinha sido sujeita.

2.2.5. O ESPAÇO ENVOLVENTE E O DUPLO ESPAÇO DA ESCULTURA SURREALISTA

No circuito internacional, durante as décadas de 1910 e 1920 o espaço foi ainda problematizado através de obras que, apesar de evidenciarem uma certa autonomia, constituindo-se como volumes fechados (no sentido em se apresentavam como peças que não eram desenvolvidas como composições de cheios e vazios em que o espaço fosse encarado como parte interna da composição), estabeleciam uma relação com o contexto da sua inserção. O espaço real era tornado perceptível através de um conjunto de factores equacionados pela obra, mas era sobretudo proposto como uma variável dessa equação e não necessariamente como um elemento pertencente a uma forma-base. Tratava-se de uma convocação do espaço envolvente, que era implicado na obra, mas que não era trabalhado plasticamente, de forma directa, enquanto matéria da composição.

Detenhamo-nos nas esculturas de tendência abstracta que Constantin Brancusi desenvolveu a partir do final da década de 1910, nas quais, através de um processo de

⁶⁸ Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. “Restauração” e “Celebração”*. Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, 1991, Vol. 1, p. 653.

⁶⁹ Citado por Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p. 709.

simplificação, passou de uma articulação de elementos à definição de uma forma unitária e fechada. Por oposição a uma noção de composição, nessas peças torna-se sobretudo evidente uma exploração de massas e de volumes.

Executadas na sua maioria em pedra ou metal, tratam-se de esculturas que tanto assumem uma inspiração baseada em formas humanas ou animais – como revela a conhecida série de pássaros, iniciada em 1910 com *Pasarea Maiastra* –, como partem de formas puras distorcidas – como mostram os ovóides.

Aparentemente por oposição à via que fora deixada em aberto por Rodin, Brancusi procurava que as suas obras não revelassem quaisquer traços de um processo, apagando os mais ínfimos vestígios manuais, em favor de uma aproximação a um registo industrial⁷⁰. Para isso, polia os materiais que utilizava até que se tornassem brilhantes ou reflectores, de modo a espelharem o espaço envolvente. O espaço real era desta forma convocado na obra, cuja leitura passava a estar sujeita às diferentes alterações do contexto da sua exibição.

Em alguns dos seus trabalhos, Brancusi chegou a complexificar a interacção entre obra e espaço envolvente, criando diferentes superfícies de reflexão na mesma escultura. Com esse objectivo, utilizou placas metálicas polidas posicionadas como planos horizontais, de forma a devolverem uma reflexão do espaço circundante que contrastava com a reflexão do mesmo visualizada nos volumes de superfícies curvilíneas a que essas placas serviam de suporte – tal como exemplifica *The Fish* (Fig. 27), uma escultura de 1922, que consiste num volume abstracto em mármore polido pousado sobre um espelho circular, ou *The Beginning of the World*, de 1924, na qual um ovóide em bronze polido foi pousado sobre uma placa circular executada no mesmo material.

Nas esculturas de Brancusi está já implícita a definição de uma situação, em contínua transformação, que estabelece relações com o espaço em redor da obra, e que tem em conta não só as propriedades físicas desse espaço, mas também as suas mutações – como as condições de luz ou com a variação de posição assumida pelo espectador. Contribuindo para a criação de uma interacção com a sua envolvente espacial, muitas dessas peças não associam sequer uma base ou pedestal que as distinga

⁷⁰ Foi justamente o carácter industrial do seu trabalho que levou a que em 1926, *Bird in Space*, uma das esculturas em metal que enviou num navio de França para Nova Iorque com o objectivo de ser exibida na Brummer Gallery, tivesse sido retida na alfândega norte-americana. Embora as obras de arte pudessem entrar no país sem pagar qualquer taxa comercial, os serviços alfandegários insistiram nesse pagamento, recusando considerar a peça como escultura – uma história que se tornou num dos exemplos mais citados na investigação sobre os processos de legitimação de uma obra de arte.

ou isole de um espaço real, pousando directamente no pavimento. Em diversos casos, o pedestal foi aliás assimilado como parte da composição, deixando de funcionar como um elemento de transição entre um espaço literal – o do contexto envolvente – e um espaço especial ou excepcional – ocupado pela escultura.

Os *ready-mades* de Marcel Duchamp, que iremos abordar com maior profundidade no próximo capítulo, constituem também um enorme contributo para a transformação da escultura no início do século XX. Estabelecendo alguns pontos de contacto com a obra de Brancusi, esse contributo não resulta directamente da problematização do espaço enquanto matéria plástica de trabalho, mas antes da afirmação dos *ready-mades* enquanto peças que, desde logo, fazem parte de um plano real e não de qualquer outro plano idealizado. Apesar de passarem a pertencer a uma esfera artística a partir do momento em que um autor os propõe como obras, dada a sua condição de objectos comuns na sua origem, o espaço em que se inscrevem não deixa de pertencer também à mesma ordem que o espaço ocupado por qualquer outro objecto quotidiano.

Numa outra face da sua produção, as pinturas que Duchamp produziu sobre vidro são igualmente elucidativas da exploração da relação entre obra e espaço que estava então em curso. Realizadas sobre um plano transparente, essas pinturas são pois percepcionadas como uma imagem sobre um fundo real – já não correspondem a uma imagem recortada num fundo bidimensional tradicional, mas estão posicionadas sobre um fundo mutável. Através da transparência do vidro, o espaço circundante é tornado visível, implicado na leitura da obra, e passando portanto a fazer parte dela. Dado que o espaço que a obra permite ver é o mesmo que o espectador ocupa, obra e espaço são percepcionado como uma continuidade, apagando qualquer distinção espacial entre ambos.

Datada de 1913-15, *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* (Fig. 28) – uma pintura sobre vidro encaixilhada por uma estrutura metálica semi-circular, e que foi pensada para ser fixada a uma parede através de dois pivots que possibilitam a sua rotação –, para além de colocar a pintura como que em suspensão, revelando a situação espacial em que se insere, salienta a bidimensionalidade da imagem reproduzida – que é mostrada como uma superfície entalada entre dois planos de vidro, sendo dada ao espectador a possibilidade de manipular o plano da imagem.

Tanto na obra de Brancusi como na de Duchamp, podemos distinguir um coeficiente de variação que remete para a noção de indeterminação e acaso que determinou as propostas surrealistas.

No «Manifesto do Surrealismo», publicado em 1924, Andre Breton definiu a surrealidade como uma realidade absoluta capaz de conjugar sonho e realidade, “dois estados aparentemente contraditórios”⁷¹, propondo desse modo uma justaposição de duas realidades mais ou menos separadas, que reuniam físico e transcendental, realidade e sonho ou consciente e inconsciente.

É à luz desta noção de surrealidade que podemos enquadrar a noção de acaso, enquanto factor não controlado pelo autor, em determinadas esculturas: embora esse acaso esteja previsto na obra, é um elemento indeterminado, já que é introduzido a partir de uma realidade exterior à obra propriamente dita, de uma forma variável. O acaso surge assim como um modo de contrabalançar a razão, permitindo que a obra funcione como uma conjugação de aparentes opostos, uma parte controlada e uma parte indefinida – um princípio que foi coerentemente seguido na escultura surrealista.

Realizada em 1930-31, *La Boule Suspendue* (Fig. 29) de Alberto Giacometti (1901-1966) explicita esta noção de surrealidade na escultura, tratando-se de uma peça, de tendência abstracta, constituída por uma estrutura em ferro que aloja dois elementos em gesso, e que propõe uma complexa relação entre as suas partes.

A estrutura metálica define as arestas de um prisma rectangular, como que marcando, através do seu contorno, o volume geral da escultura. A sensivelmente meia altura dessa estrutura foi fixado um plano horizontal, no qual pousa um primeiro elemento alongado, enquanto um segundo elemento esférico (que, eroticamente, exhibe uma ranhura que se relaciona directamente com a forma do elemento pousado) foi colocado em suspensão num fio de arame fixado a uma vareta que por seu lado está apoiada no topo da estrutura.

A partir da intervenção do espectador, o corpo esférico em suspensão tem a particularidade de poder realizar um movimento pendular – movimento esse que coloca a obra num quadrante real, já que esta não procura criar uma ilusão de movimento, mas passa antes a descrever um verdadeiro movimento que se desenvolve num espaço e num tempo reais.

⁷¹ “I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak”. Andre Breton, «Manifesto of Surrealism», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 436.

Porém, tal como Krauss salienta na leitura que propõe sobre esta peça, a estrutura metálica que configura o espaço onde esta acção decorre, demarca esse espaço de um espaço real: mostra-nos que o que se passa dentro do volume geral que define é um acontecimento diferenciado, impondo desse modo uma distância ao espectador. A peça está no espaço real ao mesmo tempo que se isola desse espaço: apesar de pertencer a um espaço real e a um tempo real, partilhados com o espectador, a obra está contudo igualmente separada do contexto que a rodeia. Ocupa portanto um duplo espaço, que se desdobra em dois quadrantes distintos.

Apesar desta obra problematizar o espaço através de uma nova complexidade, notemos que esta simultânea ocupação de dois planos diferenciados, capaz de colocar a peça numa situação de ambivalência, tinha já sido explorada na década de 1910 não só através dos *ready-mades* de Duchamp, mas também, e de um modo diferenciado, por Picasso, ao trazer para a escultura objectos e materiais do quotidiano, tal como mostra *Le Verre d'Absinthe* (Fig. 30), de 1914, na qual fixara uma colher no topo de uma modelação em bronze pintado⁷², conjugando assim, numa nova totalidade, o artístico e o não artístico.

É esta a leitura, baseada numa noção de justaposição, que podemos estender às assemblages e objectos produzidos por Artur do Cruzeiro Seixas (n. 1920) no início da década de 1950, no âmbito do desfasado, mas musculado, Surrealismo português. Peças como *L' Opresseur* (Fig. 31) ou *Objecto Quotidiano* (Fig. 32), ambas de 1951, apesar de resultarem de imprevisíveis composições realizadas a partir de objectos quotidianos – uma peça de uma torneira, uma pluma negra e uma esfera metálica no primeiro caso; uma chávena e um pires no segundo –, assentam em bases geometrizadas que, ainda que fazendo claramente parte da peça, cumprem uma função de pedestal, isolando essas peças de um mundo quotidiano.

Para além da distinção espacial imposta pelo pedestal, os próprios objectos que compõem essas peças inscrevem-se por si só em dois espaços em simultâneo, dado que, como um *ready-made*, foram deslocados de um plano real para um plano artístico, mas, nessa deslocação, não deixam de arrastar consigo o plano real a que pertenciam. Num exercício de recontextualização, foram colocados sob uma nova perspectiva, que os desliga das suas funções anteriores. No entanto, ainda que recontextualizados,

⁷² Para além da sua ligação a um plano quotidiano através da inserção da colher, esta obra tinha ainda uma ligação a um debate então actual, dado que em 1914 o consumo de absinto foi um tema muito discutido em França, tendo sido proibido no ano seguinte por ser considerado uma ameaça à saúde e à moral.

continuam a ser reconhecíveis como objectos quotidianos – os seus conteúdos originais são evocadas na obra e, nesse sentido, a sua dimensão real mantém-se presente. Sem deixarem portanto de ser identificáveis, esses objectos quotidianos tornam-se noutros objectos. Não são novos, mas deixaram de corresponder ao que deles se esperava.

A esta transformação podemos associar a noção de *unheimlich*, teorizada em 1919 por Sigmund Freud (1835-1930) no ensaio *Das Unheimliche*⁷³, e que se refere à sensação perante algo que é aparentemente familiar, mas que perde o seu significado habitual, tornando-se estranho, misterioso, e até inquietante ou mesmo ameaçador – uma noção que adiante recuperaremos.

A mesma ambivalência pode ser identificada no *Menino Imperativo* (Fig. 33), apresentado por Marcelino Vespeira (1925-2002), em 1952, na importante exposição *Azevedo, Lemos e Vespeira*, organizada na Casa Jalco em Lisboa. Trata-se de um manequim de proporções infantis coberto por cera pingada, cuja cabeça foi substituída por um enorme búzio, sem braços, com velas pousadas em cima dos ombros, e que se posiciona no topo de uma estreita escada com três degraus, revestida por uma passadeira vermelha – que, incompreensivelmente, é eliminada em muitas das imagens que reproduzem a peça. Se por um lado os materiais e objectos empregues na realização deste trabalho são comuns, quotidianos – cuja natureza, apesar da estranheza da composição, e a par da escala humana do manequim, o colocam num espaço real – o seu posicionamento no topo da escadaria, ilustremente coberta pela passadeira vermelha, distinguem-no da esfera vivencial que o rodeia, colocando-o num espaço diferenciado – especial e teatralizado, que não é, definitivamente, o mesmo que o espectador ocupa.

Voltando ao contexto internacional e dando sequência ao percurso de Giacometti, registemos ainda que, afastando-se da possibilidade de incluir objectos comuns na obra e seguindo estratégias semelhantes à que desenvolveu em *La Boule Suspendue*, em diversas das esculturas que produziu posteriormente, o artista continuou a trabalhar uma noção de espaço ambivalente ao integrar partes ou peças que podiam ser manipuladas pelo espectador. Essa ambivalência foi uma estratégia também explorada por diversos outros artistas, como Salvador Dali (1904-1989) ou Jean Arp⁷⁴.

Muito comprometido na actividade Dádá, Jean Arp desenvolveu, desde 1917, diversas construções que partiam de objectos encontrados, procurando incluir o acaso

⁷³ Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/26212373/Sigmund-Freud-The-Uncanny-Das-Unheimliche>>, consultado a 27 de Agosto de 2009.

⁷⁴ Notemos que depois de adquirir a nacionalidade francesa, Hans Arp passou a adoptar o nome Jean Arp.

como modo de despersonalizar a obra. A partir de 1930 desenvolveu uma série que designou como *Concretions* (Fig. 34), e que pretendia evocar a solidificação de substâncias inorgânicas. A rigidez da pedra em que eram executadas era surpreendentemente contraposta pelas formas adquiridas pela mesma, e que se assemelhavam a fluxos em movimento, reflectindo uma declarada ambiguidade .

2.2.6. DESENHAR NO ESPAÇO

Até ao final da década de 1910, a maior parte da escultura de metal era feita em moldes, com base em modelos em gesso, e através de um método que consistia num longo processo que, embora fosse definidor do objecto final, não coincidia inteiramente com esse resultado.

Através dos sistemas de construção e montagem, na década seguinte foram testadas diferentes variações, mas foi apenas sensivelmente a partir de 1928 que a técnica de soldagem veio introduzir novas coordenadas na produção escultórica em metal. Ao mesmo tempo que permitia que a acção original de produzir correspondesse ao resultado final, esta técnica possibilitava ainda que fosse explorada uma linguagem linear que até aí não fora possível desenvolver.

Em vez de partir de uma noção de massa, a escultura soldada formalizava-se como uma construção de linhas desenvolvidas livremente no espaço – o que levou o espanhol Julio González (1876-1942), um dos primeiros escultores a explorar os métodos de soldagem, a definir a sua actividade do seguinte modo: “Projectar e desenhar no espaço com a ajuda dos novos meios, aproveitar esse espaço e servir-se dele para construir como se se tratasse de um material recém-conquistado – eis toda a minha tentativa”⁷⁵. Apesar de González ter começado por trabalhar o metal sem objectivos artísticos, a colaboração com Picasso, que iniciou em 1928, levou-o a afirmar-se como escultor a partir da década seguinte. Ao longo do mesmo período, Picasso desenvolveu diferentes esculturas em ferro soldado – tais como as diferentes alternativas de modelos para um Monumento a Guillaume Apollinaire (Fig. 35) que

⁷⁵ Julio González, num depoimento publicado no catálogo da exposição «Julio González» apresentada no Stedelijk Museum Amsterdam em 1955, citado por Walter Zanini, *op. cit.*, p.193.

realizou entre 1929 e 1930 –, mas após a morte de González, abandonou esse método, e voltou a utilizar técnicas que se centravam na exploração do volume e da massa.

As pesquisas de González e de Picasso constituíram-se porém como um importante exemplo para os artistas que no segundo pós-guerra retomaram a soldagem – tais como o norte-americano David Smith (1906-1965), o espanhol Eduardo Chillida (1924-2002) ou os portugueses Fernando Fernandes (1924-1992) e Aureliano Lima (1916-1984).

2.2.7. A *NEW SCULPTURE* E AS TRANSFIGURAÇÕES DA DÉCADA DE 1950

De acordo com Andrew Causey, o sentimento de desilusão e cepticismo que caracterizaram o pós-guerra impossibilitou, como é de resto inteiramente compreensível, o desenvolvimento de uma arte pública comemorativa. Contudo, e como sublinha, essa impossibilidade teria sido justamente uma das causas a contribuir para a afirmação da escultura moderna – que desde o início do século até 1960 passou de um estatuto de arte experimental, com uma limitada audiência, a um género amplamente reconhecido.⁷⁶

Em 1952, é pois numa linha de acção que procura retomar um sentido comemorativo para a arte pública que o ICA de Londres lança o concurso internacional para um “Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido”. Estabelecendo novas formas de expressão para esse tipo de programa, o concurso foi vencido por uma escultura abstracta de Reg Butler (1913-1981), embora a peça tenha acabado por não ser erigida. Esse concurso teve ainda a particularidade de assinalar um novo ponto de tangência entre o circuito português e a dinâmica internacional, dado que Jorge Vieira (1922-1998) foi um dos 80 premiados, tendo apresentado uma composição abstracta (Fig. 36) que procurava responder à simbólica universalidade do tema proposto.

Em Portugal, no plano da escultura, e muitas vezes ainda em diálogo com a corrente surrealista, a década de 1950 foi marcada por uma primeira vaga de escultores

⁷⁶ Para este processo teriam contribuído ainda a instituição de Prémios Internacionais de Escultura, o destaque que a partir de 1955 foi dado à escultura na Bienal de Veneza e na Documenta de Kassel, ou ainda a abertura de diferentes museus ao ar livre ao longo da década de 1950. Andrew Causey, *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 15, 16.

que desde o final da década anterior exploravam a abstracção, destacando-se precisamente Jorge Vieira, mas também Fernando Fernandes e Arlindo Rocha (1921-1999), que assinalaram assim a emergência da abstracção no contexto artístico nacional⁷⁷.

É aliás neste período que José-Augusto França distingue uma maior força na escultura portuguesa, notando que a pintura se definiu “cerca de quinze anos mais cedo que a escultura ou a arquitectura, no domínio da modernidade”, e referindo que as “tímidas afirmações rapidamente encarreiradas numa direcção tradicionalista”, só nos anos 50 são “capazes de coerência, na liberdade de criação que é possível a uma produção sempre condicionada”⁷⁸.

No caso norte-americano, apesar da escultura de ter sido marcada por uma nova dinâmica⁷⁹ durante a década de 1930, foi já no final da década de 1940 que, no campo aberto pelo método de soldagem, encontrou um léxico que lhe permitiu ganhar uma maior consistência.

Nesse enquadramento, David Smith desenvolveu uma importantíssima obra que funcionou como uma referência para as gerações que se seguiram, não só nos E.U.A. mas também num plano internacional. Depois de durante os anos 1930 e 1940 ter sido influenciado pelo Cubismo e pelo Surrealismo, na década de 1950 este artista explorou uma escultura não volumétrica, formalizada como uma composição de diferentes elementos, tendencialmente planares e lineares, e desenvolvidos no espaço.

Blackburn: Song for an Irish Blacksmith (Fig. 37), realizada em 1949-52 é uma peça emblemática para a compreensão dessa proposta, tratando-se de uma composição frontal que se organiza como uma distribuição assimétrica de elementos.

Dado que o lugar que corresponderia ao centro da composição foi deixado vazio, nesta escultura, um pouco como vimos nos vidros pintados de Duchamp, o espaço por trás da obra é revelado, tornado presente. Um factor decisivo para a percepção desta peça é contudo a dupla possibilidade de leitura que propõe: enquanto perspectivada através de uma vista frontal, evidencia-se como uma composição planar relativamente clara e permite que o olhar do espectador acesse a composição; quando é vista de

⁷⁷ A propósito deste tema, ver Sílvia Belo da Costa Câmara Mourato, *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um Encontro Adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL, 2009.

⁷⁸ José-Augusto França, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Introduzida por escultores de tendência abstracta, como mostra a obra do americano de ascendência japonesa Isamu Noguchi (1904-1988) que, depois de ter sido assistente de Brancusi em Paris entre 1927 e 1928 e de ter trabalhado na China e no Japão, regressou a Nova Iorque em 1932.

perfil perde essa linearidade, oferecendo-se imprevisivelmente como uma densa e complexa estrutura tridimensional. Ou seja, em função da posição assumida pelo espectador, a escultura pode ser vista de formas radicalmente diferentes.

Krauss designa a estrutura formal desta peça como uma “gramática de extrema disjunção visual”⁸⁰, notando que o perfil não pode ser antecipado pela vista frontal, já que adquire uma complexidade que a frente nega – “Em confronto com o perfil de *Blackburn*, sente-se que não se está tanto a ver uma outra vista da obra, mas antes que quase se está a ver outra obra”⁸¹. É justamente esta noção de disjunção – que surge como uma possibilidade para o desenvolvimento de uma escultura que não tem necessariamente de constituir-se em torno de um centro, ou sequer de concretizar-se como uma construção aparentemente lógica, mas que, pelo contrário, pode desenvolver-se livremente no espaço – que passa a ser um fecundo instrumento para os artistas que seguiram na esteira de David Smith, como o norte-americano Mark Di Suvero (n. 1933) ou o britânico Anthony Caro (n. 1924), como veremos.

Paralelamente a David Smith e aplicando igualmente a técnica de soldagem, embora seguindo diferentes direcções, e variando entre a abstracção e a figuração, diversos outros artistas contribuíram para a renovação da escultura norte-americana, sendo nesse âmbito pertinente ter em consideração a obra de escultores como Theodore Roszak (1907-1981), Seymour Lipton (1903-1986), ou Herbert Ferber (1906-1991).

Estes desenvolvimentos não eram obviamente alheios a um escrutínio da crítica, que logo do final da década de 1940, lançava várias pistas para o enquadramento teórico da nova produção.

Em «The New Sculpture», um artigo publicado em 1948 que analisámos parcialmente no capítulo anterior, era Greenberg que mostrava o seu enorme entusiasmo pelas possibilidades reveladas no campo da escultura, salientando, como vimos, a sua origem na pintura cubista, a nova relação com o espaço que era explorada e ainda a utilização de materiais e de métodos industriais. Seguindo os argumentos com que legitimara todo o seu discurso geral, sustentava que também a escultura modernista teria sido historicamente impelida para a abstracção mas, apesar de tudo e comparativamente

⁸⁰ “In a work called *Blackburn: Song of an Irish Blacksmith*, he describes the human figure in a sculptural syntax that one might call a grammar of extreme visual disjunction”. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 157-158.

⁸¹ “Confronted by the profile of *Blackburn* one feels that one is not so much seeing another *view* of the work, as that one is almost seeing another work”. *Idem*, p. 158.

à pintura, à escultura era permitida uma maior alusão figurativa, dada a sua “inexorável” tridimensionalidade, sendo assim inerentemente menos ilusória⁸².

Com base na sua defesa de uma arte modernista pura, especializada na natureza própria de cada médium, o que interessava sobretudo a Greenberg nesse tipo de trabalho era a sua “redução”, notando que a escultura se tornara quase exclusivamente visual na sua essência, tal como a própria pintura⁸³ – e resumindo, de seguida, o corpo humano ao olhar⁸⁴. Apontava no entanto que a sensibilidade modernista permitia que a escultura pudesse ser “tão pictórica quanto o desejasse”, suspendendo-se a proibição de uma arte entrar no domínio de outra, graças à particular “concretude e literalidade”⁸⁵ desse médium.

De facto, como nos mostra a obra de David Smith, a escultura podia, *virtualmente* confinar-se a duas dimensões sem violar as limitações do seu médium, dado que “o olho reconhece que o que lhe é apresentado em duas dimensões, na realidade desenvolve-se em três”⁸⁶. Com esta aparentemente tão inócua apreciação, Greenberg perspectivava a nova escultura como pura visualidade.

Como contraponto, o britânico Herbert Read (1893-1968), crítico contemporâneo de Greenberg, embora defendesse igualmente a independência entre as artes – o que considerava aliás inevitável, tendo em conta o desenvolvimento da civilização industrial moderna –, defendia prioritariamente valores tácteis para a escultura, propondo o tacto como sentido essencial da experiência escultórica.

Apesar de no final da década de 1940 ter apontado que era o material e a técnica que distinguiam a escultura enquanto arte, definindo-a, taxativamente, como “a arte de esculpir ou cortar um material de relativa dureza”⁸⁷, e considerando não ser necessária qualquer extensão dessa definição, em 1956 Read mostrava um maior cuidado na sua

⁸² “But sculpture is still permitted a greater latitude of figurative allusiveness than painting because it remains tied, inexorably, to the third dimension and is therefore inherently less illusionistic”. Clement Greenberg, «The New Sculpture», *Art and Culture: Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 142, 143.

⁸³ “Under the modernist “reduction”, sculpture has turned out to be almost as exclusively visual in its essence as painting itself”. *Idem*, p. 142.

⁸⁴ “The human body is no longer postulated as the agent of space in either pictorial or sculptural art; now it is the eyesight alone, (...)”. *Idem*, p. 143.

⁸⁵ “It is significant, moreover, that modernist sensibility, though it rejects sculptural painting of any kind, allows sculpture to be as pictorial as it pleases. Here the prohibition against one art’s entering the domain of another is suspended, thanks to the unique concreteness and literalness of sculpture’s medium”. *Idem*.

⁸⁶ “Sculpture can confine itself to virtually three dimensions (as some of David Smith’s pieces do) without being felt to violate the limitations of its medium, because the eye recognizes that what offers itself in two dimensions is actually (not palpably) fashioned in three”. *Idem*.

⁸⁷ “What distinguishes sculpture as an art? Obviously, its material and technique: sculpture is the art of carving or cutting a material of relative hardness”. Herbert Read, *The Meaning of Art*. Bungay / Suffolk: Penguin Books, 1950, p. 179.

formulação. Com efeito, com base na ideia de que as artes procurariam distinguir-se e preservar as suas fronteiras apoiando-se em “sensibilidades especializadas”⁸⁸, o que então considerava estar prioritariamente em questão na produção escultórica era o tacto, propondo a escultura como uma “arte da palpação”⁸⁹.

Partindo do princípio de que cada arte devia a sua particularidade à ênfase ou à preferência dada a qualquer órgão da sensação, e colocando a hipótese da escultura implicar uma dessas particularidades, Read notava que o que distinguia a escultura da pintura era o facto de preferir as sensações tácteis por oposição às sensações visuais.⁹⁰ Cuidadosamente, apontava porém que esta “peculiaridade” não significava no entanto que pudéssemos subtrair as reacções visuais à escultura, ou recusar-lhe um valor estético decorrente dessa visualidade⁹¹. A sua eleição das sensações tácteis decorria apenas de uma tentativa de encontrar os princípios básicos da escultura.

Em 1952, Read comissariara uma representação da escultura britânica na Bienal de Veneza, tendo seleccionado um grupo de jovens artistas – Lynn Chadwick (1914-2003), Reg Butler, Eduardo Paolozzi (1924-2005) e William Turnbull (n. 1922) – para mostrarem o seu trabalho ao lado do de Henry Moore (1898-1986), o escultor da sua preferência⁹².

Contrastando com a obra de Moore, a escultura desses artistas tendia para a exploração de uma linguagem geometrizada, mas não necessariamente abstracta, enquanto os temas explorados introduziam alguma inquietação. De acordo com Read, esses temas oscilavam entre “a agressão”, “a vulnerabilidade” e “o sofrimento”, o que o levou a referir-se ao grupo de artistas em questão como *The Geometry of Fear* no texto do catálogo da exposição. O conjunto de obras apresentadas revelava uma clara vontade de experimentação, levando a técnica de soldagem para novas direcções: enquanto

⁸⁸ “(...) the arts seek to distinguish themselves from one another, to preserve their boundaries, to rely on distinct sensations, to appeal to specialized sensibilities”. Herbert Read, *The Art of Sculpture*. London: Faber and Faber, 1956, p. 3.

⁸⁹ “Sculpture is an art of palpation – an art that gives satisfaction in the touching and handling of objects”. *Idem*, p. 49.

⁹⁰ “An art owes its particularity to the emphasis or preference given to any organ of sensation. If sculpture has any such particularity, it is to be distinguished from painting as the plastic art that gives preference to tactile sensations as against visual sensations, and it is precisely when this preference is clearly stated that sculpture attains its highest and its unique aesthetics value”. *Idem*, p. 70.

⁹¹ “This peculiarity does not mean, of course, that we can discount our visual reactions to sculpture; nor does it mean that we can refuse any aesthetic value to sculpture that is visually conceived”. *Idem*.

⁹² Read chegara a apontar “sem exagero” que a escultura britânica renascera com a obra de Henry Moore, depois de ter estado “morta” durante quatro séculos. “We may say without exaggeration that the art of sculpture has been dead in England for four centuries; equally without exaggeration I think we may say that it is reborn in the work of Henry Moore”. Herbert Read, *The Meaning of Art*. Bungay / Suffolk: Penguin Books, 1950, p.178.

Butler utilizava a solda de um modo convencional, Paolozzi cruzava essa técnica com a utilização de objectos encontrados – uma prática que denunciava o seu interesse pelo Dádá e pelo Surrealismo, ao mesmo tempo que antecipava a sua direcção seguinte. Estes escultores não só mostravam que a técnica de soldagem tinha sido retomada no período do pós-guerra em diversos locais na Europa e não apenas nos E.U.A., como indicavam ainda a abertura das novas orientações que marcaram a década de 1950.

Exactamente ao mesmo tempo, a escultura norte-americana estava a passar por um processo semelhante, que podia distinguir-se no trabalho de artistas como George Sugarman (1912-1999), David Weinrib (n. 1924) ou Tom Doyle (n. 1928).

As diferentes variações que a produção escultórica norte-americana começara a assumir ao longo da década de 1950 foram logo acusadas no discurso de Greenberg que, num artigo publicado em 1956, declarava que “as esperanças” que depositara na escultura se tinham desvanecido. Ao contrário da pintura, que supostamente mantivera a sua energia, a escultura transformara-se num campo no qual “enquanto as esperanças se transformaram em ilusões, reputações insufladas e falsos renascimentos abundam”⁹³. Notava que embora a tradicional escultura monolítica tivesse tido continuidade, a escultura linear estagnara: a escultura americana começara por sucumbir “epidemicamente” ao “biomorfismo”⁹⁴, seguindo-se uma saturação de esculturas em ferro que acabara por subverter a técnica de soldagem.

O “mal” que Greenberg detectava nesse momento – e que era já um prenúncio do que estava por vir – era o que designou como “artiness”. Definida como “um sintoma do receio” que a obra de arte não apresentasse suficientemente a sua identidade enquanto arte e pudesse ser confundida com um “objecto utilitário” ou arbitrário, essa “artiness” seria detectável tanto na obra de Henry Moore, de Marino Marini (1901-1980) ou de Giacometti, como na dos escultores britânicos mais novos, e ainda na tendência expressionista-surrealista dos americanos⁹⁵. Nesse quadro, existiam poucas

⁹³ “These hopes have faded. Painting continues to hold the lead, by its greater breath of statement and by its continued energy. Sculpture has become a field where, as hopes have turned into illusions, inflated reputations and false renaissances abound (...)”. Clement Greenberg, «David Smith», *Art and Culture: Critical Essays*, Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 203.

⁹⁴ “The monolithic, more traditional sculpture of older artists like Marcks or Wotruba continues to move and convince as the “advanced”, linear and thin-platted art of the British followers does not”. *Idem*.

⁹⁵ “Modernist sculpture’s present malady, here and abroad, is artiness – whether it is the archaic artiness of Moore, Marini and Giacometti, the Cubist or *art brut* artiness of the younger British sculptors, or the expressionist-surrealist of the Americans. Artiness is usually the symptom of a fear lest the work of art not display its identity as art sufficiently and be confused with either a utilitarian or a purely arbitrary object”. *Idem*, p. 204.

excepções, entre as quais David Smith seria “a mais notável”, e a quem Greenberg não hesitava em atribuir a designação de “melhor escultor da sua geração”.⁹⁶

Apesar de ainda não ter então essa consciência, o grande problema para Greenberg estava efectivamente na geração seguinte – que, afinal, o que fez não foi mais do que levar por diante a lição de David Smith.

2.2.8. ESTRUTURAS NUM *PLANO REAL*

Anthony Caro, que fora assistente de Henry Moore, foi um dos escultores mais fortemente influenciados pela linguagem de David Smith, que conheceu nos E.U.A. em 1959. Quando voltou para Inglaterra no ano seguinte, Caro começou a trabalhar com solda, seguindo a estratégia de descontinuidade que captara nas obras de David Smith.

Em 1962, produziu *Early One Morning* (Fig. 38), uma das suas mais conhecidas esculturas, que se formalizava como uma estrutura desenvolvida no espaço, parecendo até dispersa, e que revelava uma clara oposição entre a sua percepção lateral e a frontal.

Constituída por perfis e por planos metálicos que pareciam ter sido associados sem qualquer lógica de conjunto, a composição funcionava como uma soma de partes que tinham sido contudo homogeneizadas através de uma pintura vermelha – o que lhe introduzia um coerente sentido de totalidade. Esta pintura unificadora marcava de imediato uma enorme diferença em relação à abordagem de David Smith, que, invariavelmente, partia de um rigoroso respeito pelas características naturais dos manerias. Mas Caro introduzia ainda um outro, e mais importante, corte com a proposta do seu tutor: em vez de impor uma distância entre obra e espectador através da utilização de bases e pedestais⁹⁷ – que levavam a que a obra fosse proposta como algo para ser contemplado e existente num espaço independente, de excepção, que apenas podia ser experienciado visualmente –, Caro colocava as suas peças directamente no

⁹⁶ “The most notable among these is David Smith, whom I do not hesitate to call the best sculptor of his generation”. *Idem*.

⁹⁷ David Smith tendia a utilizar pedestais ou bases que, embora muitas vezes fossem propostos como parte integrante da escultura, introduziam um distanciamento em relação ao plano quotidiano do espectador.

pavimento partilhado pelo público, no mesmo espaço operativo, implicando que a obra fosse percebida numa continuidade espacial e como uma experiência física.

Apesar de ser amplamente devedora da escultura de David Smith e de integrar uma dupla leitura, já que tanto podia ser vista lateralmente – como uma escultura –, ou de perfil – como uma pintura (dado que nessa perspectiva todos os seus elementos pareciam projectar-se num só plano vertical) –, a peça demonstrava um claro antagonismo em relação à teoria de Greenberg. De facto, embora Greenberg, e de seguida Michael Fried (n. 1939), tenham começado por apoiar Caro, a tónica da percepção dessa escultura não era de todo visual, mas antes fortemente física, uma vez que a obra era *espacializada*, obrigando a que o espectador se movimentasse para a conseguir compreender na sua totalidade. O espectador tinha de deslocar-se em redor da obra, estabelecendo assim uma relação de paridade entre corpos, já que a peça não só partilhava do seu espaço como não definia qualquer distância que a isolasse. O que estava pois em questão não era um espaço independente, distanciado do espaço do espectador, mas um espaço real que, em associação com o tempo, correspondia a um espaço que se ia desdobrando e renovando; um espaço que através do percurso do espectador era gradualmente descoberto.

A proposta de Caro permitia problematizar uma renovada articulação entre escultura e espaço, e essa via tornou-se rapidamente explícita na obra de outros escultores britânicos, tais como Tim Scott (n.1937), Michael Bolus (n. 1934), William Tucker (n. 1935), Philip King (n. 1934), ou David Annesley (n. 1936), que eram, de resto, seus alunos no Saint Martin's School of Art de Londres, e que se tornaram conhecidos como *The New Generation* depois de se apresentarem numa exposição colectiva com esse título, organizada na Whitechapel Gallery em 1965.

Num plano mais alargado, a estratégia formal de Caro teve repercussões na de diversos escultores norte-americanos, como Mark Di Suvero, Peter Forakis (n.1927), Robert Grosvenor (n.1937), Anthony Magar (n. 1936) e Forrest Meyers (n.1941) – que viriam a constituir o Park Place Group, como veremos –, mas também nas esculturas do alemão Erich Hauser (1930-2004) ou em algumas das peças mais simplificadas do espanhol Eduardo Chillida – embora, e de acordo com Simón Marchán Fiz, as esculturas de Chillida fossem mais orgânicas, muito dentro da tradição espanhola

artesanal do ferro fundido, contrastando quer com Smith, quer com Caro, que se relacionavam com um contexto industrial.⁹⁸

Se neste momento colocarmos em paralelo o ponto que acabamos de atingir através da produção escultórica, e a problematização entre categorias que acompanhámos no capítulo anterior – colocando na mesma linha de chamada as pinturas de Stella, os *combines* de Rauschenberg e as esculturas de Anthony Caro – podemos desde já perceber onde, de seguida, se vai procurar posicionar a produção minimalista.

2.2.9. MINIMALISMO

Definindo-se entre os diversos vectores que seguimos até aqui, o Minimalismo emergiu no contexto norte-americano no início da década de 1960 e lançou renovadas questões à redução formalista, acabando por revelar-se como um ponto de cisão.

Como vimos, em 1959, ao evidenciarem a materialidade da tinta e da tela, sem que fosse criada qualquer tentativa de ilusão pictórica⁹⁹, as *Black Paintings* de Stella marcaram o limite a partir do qual, e de acordo com a designação de Greenberg, a obra passava a ser um “objecto arbitrário”.

O potencial de experimentação que era anunciado nessas telas começou de imediato por reflectir-se no trabalho de muitos artistas, tais como Jo Baer (n. 1929), Ralph Humphrey, Robert Mangold (n.1937), Brice Marden (n.1938), Agnes Martin (1912-2004), Paul Mogensen (n. 1941), David Novros (n. 1941), ou Robert Ryman, que desenvolveram uma pintura abstracta e não ilusória. Tendencialmente monocromática, de modo a partir de uma certa neutralidade, e desenvolvida por séries, essa pintura procurava dar destaque aos seus aspectos materiais, tal como foi documentado na

⁹⁸ Simón Marchán Fiz, *Del Art Objetual al Arte de Concepto. Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986, p. 98.

⁹⁹ Esta ausência de ilusão deve ser entendida estritamente numa perspectiva material, uma vez que os títulos dados às pinturas eram profundamente ilusórios e mesmo narrativos, referenciando diversos temas sombrios ou incómodos – *Moiro Castle* era o nome de um navio afundado; *Getty Tomb* remetia para um mausoléu desenhado pelo arquitecto Louis Sullivan em Chicago; *Die Fahne Hoch!* e *Arbeit Macht Frei* correspondiam a conhecidos slogans nazis; *Seven Steps* e *Club Onyx* eram nomes de bares gay marginais em Manhattan na década de 1950.

exposição *Systemic Painting*, organizada pelo crítico de arte britânico Lawrence Alloway (1926-1990) no Guggenheim Museum de Nova Iorque, já em 1966.

No entanto, para alguns artistas que tinham iniciado a sua actividade na pintura, como Donald Judd (1928-1994) ou Dan Flavin (1933-1996), as obras de Stella eram as “últimas pinturas”¹⁰⁰ que podiam ser realizadas, uma vez que eliminavam a ilusão e apontavam para a produção de objectos. Nessa perspectiva, o abandono da pintura em favor de uma expressão tridimensional – uma transição que era de resto já inerente à própria discussão sobre a pintura abstracta que estava então a ser produzida – era inevitável.

Uma nova orientação foi assim definida pelas obras de Judd e de Flavin, mas também pelas de diversos outros artistas que não partiam exclusivamente da pintura, tais como Robert Morris (n. 1931), Sol LeWitt (1928-2007), Carl Andre (n.1935) ou Tony Smith (1912-1980), que, de diferentes formas, começaram a problematizar o espaço enquanto factor inerente à obra.

Numa entrevista conjunta de Bruce Glaser a Judd e a Stella em 1964, Judd justificava a utilização de espaço real no seu trabalho com o facto de não conseguir evitar que na pintura houvesse sempre alguma ilusão¹⁰¹. Já Stella, afirmava que a sua pintura era “mesmo um objecto”, eliminando qualquer subjectividade no seu trabalho. Foi aliás nessa ocasião que Stella proferiu a célebre frase “What you see is what you see”¹⁰².

A passagem para uma expressão tridimensional não era contudo proposta como um avanço em direcção à escultura, dado que o recurso a uma linguagem tridimensional, enquanto característica intrínseca dessa categoria, não era condição suficiente para garantir a literalidade que estes artistas visavam. A proposta minimal orientava-se antes para uma noção de tridimensionalidade que implicava o espaço real enquanto parte de uma equação mais alargada.

¹⁰⁰ Ver, por exemplo, *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon, 2000, p. 22.

¹⁰¹ “I’m using actual space because when I was doing paintings I couldn’t see any way out of having a certain amount of illusionism in the painting”. Donald Judd numa entrevista a Bruce Glaser em 1964, «Questions to Stella and Judd», reproduzida em *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995, p. 154.

¹⁰² “My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he’s doing. He is making a thing. (...) All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion...What you see is what you see”. *Idem*, p. 158.

Evocando uma série de propostas que seguimos anteriormente, as obras que resultaram dessa orientação não se dispõem no espaço de exposição de forma passiva, como se existissem num espaço ideal distinto de um espaço vivencial e com o qual seria apenas possível manter uma relação óptica, mas estabelecem um laço com esse espaço: são fixadas às paredes, colocadas directamente no pavimento e, em alguns casos, chegam mesmo a desenvolver-se formalmente a partir da própria configuração física do local onde se situam. O modo como interagem com a sua envolvente leva a que a sua relação com o público também não seja neutra: o espectador é confrontado com uma situação em que toma consciência da sua própria presença física, o que, remetendo para uma sensibilidade não apenas óptica, mas háptica, o leva a movimentar-se no espaço – que é desta forma activado, revelado como parte da obra, e é percorrido de modo consciente.

Para além disso, as próprias obras assumem uma escala humana, inscrevendo-se num intervalo que tanto recusa uma dimensão monumental, como uma dimensão objectual, tal como afirmou Tony Smith numa muito citada entrevista¹⁰³.

Ao tomarem o corpo humano como referência, as obras estabelecem uma relação corpo-a-corpo que é proposta como que um encontro entre duas entidades que partilham um mesmo espaço. Em vez de se situar numa outra ordem, a obra não revela qualquer desejo de transcender o espaço que ocupa, estabelecendo antes uma relação de igualdade, ou de paridade, com o espectador. De acordo com Krauss, embora o corpo se reconheça menos na abstracção formal do Minimalismo, essa escultura continua a centrar-se no corpo e na experiência¹⁰⁴ – e fora numa interpretação semelhante que, ao analisar a obra de Judd em 1965, Robert Smithson (1938-1973) notara que embora esse trabalho não tivesse um “equivalente natural”¹⁰⁵ a algo de físico, tudo o que revelava era o seu carácter físico.

¹⁰³ Quando questionado sobre a dimensão da sua escultura *Die* (1962) Tony Smith respondeu que não a fizera maior porque não estava a fazer um monumento, nem a fizera menor porque não estava a fazer um objecto. Ver, por exemplo, Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London / New York: Routledge, 2000, p. 26.

¹⁰⁴ “The abstractness of minimalism makes it less easy to recognize the human body in those works and therefore less easy to project ourselves into the space of that sculpture with all of our settled prejudices left intact. Yet our bodies and our experience continue to be the subject of this sculpture (...)”. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 279.

¹⁰⁵ “The work seems to have no natural equivalent to anything physical, yet all it brings to mind is physicality”. Robert Smithson, «Donald Judd», *Seven Sculptors*, Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1965, texto reproduzido em *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon, 2000, p. 211.

Contrastando com a escultura soldada, que se formalizava como uma composição hierárquica de diferentes elementos organizados no espaço e que recusava submeter-se a uma leitura imediata, a produção minimalista tende a privilegiar a simplificação de volumes, recuperando a clareza na definição da forma e reintroduzindo noções como massa, volume ou simetria – o que, supostamente, lhe permitiria revelar-se de uma só vez. Mas, ao mesmo tempo em que se constitui como uma totalidade imediatamente apreensível, e dada a sua escala e a articulação que estabelece com o espaço, apresenta-se como um elemento relacional, que induz ao movimento, levando a que o espectador circule, enquanto a obra permanece inalterada – uma relação que acaba por ser algo contraditória, como adiante veremos. Era aliás com base na intenção de tornar as suas peças em elementos instantaneamente apreensíveis que Judd, apesar de atribuir uma enorme importância à relação entre obra, espaço e espectador, advertia que pretendia criar esculturas que pudessem ser vistas de uma só vez e não “parte-por-parte”¹⁰⁶.

Mais do que formas no espaço, as peças minimalistas configuram-se como contentores de espaço que dispensam um núcleo estrutural – uma ideia que logo no início da década de 1960 estava também presente nas esculturas em chapa metálica (Fig. 39) de John Chamberlain (n. 1927). Embora elaboradas a partir de um método que se opõe ao rigor geométrico minimalista, as esculturas de Chamberlain foram realizadas através da reutilização de processos de produção e de materiais industriais, uma prática que veio também a constituir-se como um dos factores determinantes para a definição da linguagem do Minimalismo.

Com efeito, parecendo aspirar a uma condição não artística e quebrando a separação entre arte e quotidiano, tal como nas primeiras vanguardas russas, os artistas ligados ao Minimalismo utilizaram materiais industriais comuns na construção das suas peças – que na sua maioria eram aliás produzidas industrialmente, apagando os traços do processo ou da mão do artista – o que contrastava radicalmente com a ênfase dada à evidência do gesto do autor no Expressionismo Abstracto precedente.

À utilização de materiais produzidos em massa estava também associada a noção de repetição, uma noção que foi extensivamente explorada em composições que partiam de módulos unitários – uma abordagem que, embora testada através de outras

¹⁰⁶ “(...) sculptures that are seen at once and not part-by-part”. Donald Judd, citado por Irving Sandler, «Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture», *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995, p. 309.

linguagens, era então também evidente nas séries em stencil produzidas por Andy Warhol (1928-1987), nas composições musicais de Philip Glass (n. 1937), de Steve Reich (n. 1936), de La Monte Young (n. 1935) e de Terry Riley (n. 1935) ou nas coreografias de Yvonne Rainer (n. 1934) ou de Merce Cunningham (1919-2009).

Atestando a consolidação de uma tendência que estava a ganhar crescente importância, a primeira metade da década de 1960 foi assim pontuada por diversas exposições de artistas que, ao mesmo tempo que exploravam, estabeleciam a nova linguagem minimalista.

Em 1963, Judd organizou a sua primeira exposição individual na Green Gallery em Nova Iorque, onde apresentou diversas peças geometrizadas, executadas em contraplacado ou em chapa de alumínio e pintadas homogeneamente de vermelho (Fig. 40 e 41). Reduzidas à sua estrutura essencial, essas peças tinham sido produzidas através de técnicas industriais, não eram (coerentemente) dotadas de título, e formalizavam-se como uma série de variações sobre uma mesma ideia.

Para além de uma sequência de construções directamente colocadas no pavimento, Judd expunha um conjunto de trabalhos suspensos na parede, que tinham sido configurados a partir de módulos unitários. Através de intervalos regulares, esses trabalhos definiam-se como um sistema de repetições que, num jogo de positivos e negativos, de cheios e vazios, implicava o espaço da mesma forma que implicava a matéria como parte da obra.

Partilhando preocupações semelhantes, Sol Lewitt iniciou, em 1962, uma linha de trabalho que designou como *Wall Structures* (Fig. 42). Essas peças formalizavam-se como séries de prismas rectangulares executados em madeira pintada, que se projectavam no espaço a partir de uma tela, tratando-se de composições abstractas que se definiam entre a pintura e a escultura.

Simultaneamente, Dan Flavin, que expôs individualmente pela primeira vez em 1964, também na Green Gallery, construiu diferentes montagens a partir de réguas luz fluorescente, de formato standard, que fixava às paredes ou ao pavimento dos espaços de exposição (Fig. 43). Ao mesmo tempo que alterava a percepção desses espaços, Flavin implicava a iluminação produzida pelo objecto e o próprio espaço iluminado como parte da obra, tornando indistintos os limites entre a peça e a sua envolvente.

Já Carl Andre, que se interessou pela repetição logo no final da década de 1950, tal como evidenciavam as *Pyramid Series* (1959) (Fig. 44), desenvolveu diferentes composições seriais baseadas em objectos preexistentes, geralmente conotados com a

construção – tijolo maciço, blocos de cimento, placas de madeira, chapas metálicas, etc. Rígidos, uniformes e geometrizados, ao mesmo tempo que invocavam a noção de *ready-made*, esses objectos funcionavam como módulos, permitindo a configuração de construções ortogonais que se articulavam com o espaço onde eram colocadas. A partir de 1967, Andre viria a produzir diferentes séries realizadas com placas metálicas de finíssima espessura, que podiam ser pisadas e que pareciam coincidir com o pavimento, implicando o espaço físico existente como parte da obra. Foi aliás com base no seu interesse pela articulação entre obra e espaço que Andre, depois de fazer corresponder a evolução da escultura moderna aos conceitos de *sculpture-as-form* e *sculpture-as-structure*, formulou a noção de *sculpture-as-place*¹⁰⁷, defendendo uma abordagem que, mais do que implicar o espaço envolvente na obra, identificava a obra com um lugar.

A convocação do espaço era também evidente no trabalho de Robert Morris, que em 1964 instalou, igualmente na Green Gallery, um conjunto de volumes geometrizados construídos em contraplacado que se relacionavam de forma directa com as paredes e com o pavimento da galeria (Fig. 45). Levando a que o espectador se deslocasse no espaço, algumas das estruturas fixavam-se entre dois planos (parede/parede ou parede/pavimento), criando ligações e sugerindo variadas possibilidades de atravessamento que resultavam da articulação entre espaço e obra, enquanto outras evidenciavam uma adaptação à configuração física do espaço existente. *Corner Piece* (Fig. 46) – que, tal como próprio título acusava, relembra as peças de canto de Tatlin¹⁰⁸ –, consistia num plano inclinado que assumia os ângulos entre duas das paredes da galeria e o pavimento, obrigando a que o espectador tomasse consciência desse espaço.

Numa exposição na mesma galeria, mas já no ano seguinte, Morris manifestou novamente o seu interesse pela articulação entre obra e espaço envolvente ao apresentar *Mirrored Cubes* (Fig. 47), quatro cubos, com cerca de 90 cm de lado, que, embora fossem construídos em madeira, eram revestidos com espelho. Distanciados equitativamente (cerca de 180 cm) e posicionados ortogonalmente entre si, definindo uma composição quadrangular, os cubos reflectiam o espaço da galeria e o próprio espectador que visitava a exposição, desaparecendo, de certo modo, enquanto volumes.

¹⁰⁷ Ver, por exemplo, David Bourdon, «The Razed Sites of Carl Andre», *Artforum*, New York, Oct. 1966, artigo reproduzido em *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995, p. 103.

¹⁰⁸ Em 1962, a publicação do livro de Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, foi um enorme contributo para a divulgação dos construtivistas, que se tornaram numa forte referência para alguns dos artistas minimalistas norte-americanos.

Através da reflexão que produziam, ao mesmo tempo que o espectador tomava consciência da sua situação enquanto tal, e do espaço que o rodeava, era criado um segundo espaço, virtual, que reproduzia o espaço real, introduzindo uma tensão entre dois planos – o que, na verdade, era já uma grave transgressão à desejada literalidade minimalista.

Paralelamente, na pintura foram igualmente testadas novas formas de relação com o espaço real, sobretudo através das *shaped canvases* de Frank Stella, David Novros, Robert Mangold, Brice Marden ou Paul Mogenson. Usualmente de grande formato, essas telas assumiam diferentes configurações: criavam geometrias irregulares e recortes que estabeleciam uma interligação com o espaço envolvente, apagando a convencional fronteira linear entre tela e parede (Fig. 48). O rectângulo da tela era alterado em favor de uma relação dinâmica com o contexto da sua exibição, e por vezes assumia-se como um volume no espaço, constituindo-se como um desafio à suposta bidimensionalidade da pintura.

Tal como na produção tridimensional, a escala dessas telas procurava estabelecer uma relação física com o espectador – que não fixava assim o seu olhar num rectângulo numa parede, mas confrontava-se com uma superfície que reclamava todo o seu corpo para o acto perceptivo. Não se tratava no entanto de superar a própria escala do espectador, como acontecia na Color Field Painting de Barnett Newman (1905-1970) ou na Action Painting de Jackson Pollock (1912-1956) – que se constituíam como uma pintura imersiva, como se pretendessem rodear o espectador –, mas apenas de definir uma paridade.

Em 1964, *Black White and Gray* foi a primeira mostra institucional a reunir um conjunto de artistas que partilhavam algumas afinidades ligadas à sensibilidade minimal, embora integrasse também um largo número de artistas que se distanciavam dessa linguagem. Comissariada por Samuel J. Wagstaff Jr. no Wadsworth Atheneum em Hartford, a exposição incluía obras de Dan Flavin, Robert Morris ou Anne Truitt, mas também de artistas ligados à Pop Art, como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg ou Jasper Johns.

Mais popular, foi a exposição *Primary Structures: Work by Younger British and American Sculptors*, apresentada entre Abril e Junho de 1966 no Jewish Museum de Nova Iorque, organizada por Kynaston McShine, e que reuniu obras que cristalizavam a exploração minimal – mas não apenas. Apesar de ser recorrentemente referenciada como a mais importante exposição do Minimalismo da década de 1960, uma vez que

terá assinalado o seu reconhecimento público, essa ocasião consistiu sobretudo numa alargada pesquisa sobre a então mais recente produção escultórica, dado que, para além de artistas como Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Larry Bell, Robert Smithson, John McCracken ou Anne Truitt, firmemente associados ao Minimalismo, contou também com diversos escultores, tais como os britânicos Anthony Caro, David Annesley ou Michael Bolus que, como sabemos, partiam de abordagens muito diferenciadas.

Numa apreciação da exposição, o crítico Hilton Kramer, apesar de começar por apontar a diversidade de obras apresentadas, distinguia alguns “princípios gerais”, notando que a maioria dos trabalhos evidenciava afinidades tão marcadas com a arquitectura e com a pintura que, à primeira vista, a sua identidade estrita enquanto escultura deixava de ser nítida – “mas apenas à primeira vista”¹⁰⁹. Para Kramer, *Primary Structures* era uma exposição que definia uma “nova estética escultórica”¹¹⁰ que se traduzia numa escultura anónima e impessoal, que poderia ser descrita como “uma espécie de pintura abstracta a aspirar à condição de arquitectura”¹¹¹, mas que era limitada pelo seu médium.

Por seu lado, Mel Bochner (n. 1940), também num artigo de crítica, destacava apenas as obras de Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris e Robert Smithson, dispensando o trabalho dos restantes participantes para a discussão do que designava como “nova arte”. Na sua perspectiva, as obras dos seis artistas que elegia não se tratavam, peremptoriamente, de escultura e exigiam um “novo vocabulário crítico”¹¹².

Na verdade, embora pudessem eventualmente ser encontrados alguns denominadores comuns entre as muitas obras expostas, diversos dos artistas

¹⁰⁹ “(...) so much of the work has such marked affinities with painting and architecture that, at first glance anyway, its strict sculptural identity seems blurred. But only at first glance, I think”. Hilton Kramer, «Primary Structures: The New Anonymity», *New York Times*, New York (1 May 1966), p. 23, reproduzido em *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995, p. 220.

¹¹⁰ “This is, for better or for worst, an exhibition of new sculpture, and its interest lies in the way it defines the new sculptural aesthetics”. *Idem*.

¹¹¹ “One might say that the new sculpture is, in effect, a species of abstract painting aspiring to the condition of architecture: it is sculpture only because the sculptural medium is the sole means by which this aspiration can be realized”. *Idem*.

¹¹² “The best work in this exhibition is not *sculpture*. In this exhibition the best work is by Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Don Judd, Robert Morris, Robert Smithson. The addition of “dilutants” and manneirists to this exhibition (in the name, no doubt, of a “good show”) does not dissolve the issues the best work raises. (...) They may be dismissed in a discussion of new art. The work of the six artists named above demands a new critical vocabulary”. Mel Bochner, «Primary Structures», *Arts Magazine*, 40: 8 (June 1966), p. 32-35, reproduzido em *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995, p. 222.

representados não se relacionavam sequer com as bases teóricas do Minimalismo, que tinham entretanto sido estruturadas por Donald Judd no influente ensaio «Specific Objects», publicado no *Arts Yearbook* do ano anterior.

Nesse texto, Judd enunciava a passagem da pintura ao objecto tridimensional, começando por constatar que uma grande parte das melhores obras “dos últimos anos” não era pintura nem escultura, embora se pudesse relacionar com ambas as categorias¹¹³. Referia-se a um “novo trabalho tridimensional” que não se constituía como “um movimento, uma escola ou um estilo”, e que descrevia de forma algo evasiva¹¹⁴. Tratava-se de uma produção na qual era dada particular ênfase aos materiais e que embora se assemelhasse mais à escultura, estaria mais próximo da pintura¹¹⁵.

Procurando estabelecer um campo autónomo para a produção que identificava, Judd colocava-a numa posição paradoxal, uma vez que, ao mesmo tempo que a opunha à pintura e à escultura, era precisamente através da combinação dessas categorias que a caracterizava. Para Thierry de Duve, este paradoxo torna-se inteligível quando se percebe que as justificações de Judd são absolutamente determinadas, embora por oposição, pela doutrina de Greenberg.¹¹⁶ De facto, o que Judd parece propor, radica numa clara oposição à perspectiva de Greenberg, já que a produção a que se refere, transgride “o limite em que uma pintura deixa de ser uma pintura e passa a ser um objecto arbitrário”¹¹⁷. Avançando para a tridimensionalidade – o campo da escultura, mas também o campo de todos os objectos não artísticos –, a obra perderia as suas características específicas.

A estrutura da argumentação de Judd é realmente similar à de Greenberg, já que é também na pintura que localiza a origem da produção que procura legitimar. Com efeito, em «Specific Objects» é referida a ênfase dada então por alguns artistas ao

¹¹³ “Half or more of the best work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other”. Donald Judd, «Specific Objects», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 809.

¹¹⁴ “The new three-dimensional work doesn’t constitute a movement, school or style. The common aspects are too general and too little to define a movement. The differences are greater than the similarities. The similarities are selected from the work; they aren’t movement’s first principles or delimiting rules. Three-dimensionality is not as near being simply a container as painting and sculpture have seemed to be, but it tends to that”. *Idem*, p. 809-810.

¹¹⁵ “The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting”. *Idem*, p. 811.

¹¹⁶ “The paradox, however, becomes intelligible when one understands that Judd’s justification for minimal art is absolutely overdetermined, albeit a contrario, by the Greenberg doctrine”. Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 231

¹¹⁷ Clement Greenberg, «Modernist Painting», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell, 2001, p. 758.

rectângulo da tela, o que levaria ao reconhecimento de uma pintura enquanto entidade, enquanto unidade¹¹⁸. E é precisamente essa unidade que possibilita que uma pintura colocada numa parede seja lida como uma forma¹¹⁹, assumindo-se com um plano autónomo que se destaca do plano da parede. E logo, que possa também ser percebida como objecto.

Se para Greenberg, através de uma redução, a pintura monocromática marcava o limite que impunha, para Judd marca um princípio, já que, ao poder ser lida como objecto, essa pintura entra no campo da arbitrariedade – o que, ao contrário de Greenberg, Judd entende como uma qualidade.

É assim interessante e irónico notar que uma produção que, de acordo com a concepção de Greenberg, perdera a sua especificidade, seja designada por Judd como «Specific Objects» – e não como «Generic Objects», tal como tem vindo a ser provocatoriamente sugerido por vários autores¹²⁰.

Porém, e como vimos, para além de perder a sua especificidade enquanto obra categorizável dentro de uma disciplina tradicional, a concepção de «Specific Objects» de Judd implica o espaço real, envolvente, enquanto parte da obra. Rompe com uma noção de arte enquanto esfera autónoma, recuperando certos ideais das primeiras vanguardas, em favor de um cruzamento entre arte e vida.

A “nova obra tridimensional” é pois definida como uma produção que se localiza num quadrante que é o do espaço real, quotidiano, partilhando dessa forma a sua condição tridimensional e a sua localização com muitos outros objectos, artísticos ou não. Ora, é exactamente por isso que a designação de Judd acaba por ser extremamente eficaz, já que não só remete para essa articulação, ou mesmo indistinção, entre arte e vida ao propor as obras enquanto «Objectos» (Objects), como também as distingue de todos os outros objectos – porque não são objectos quaisquer, mas são «Objectos Específicos» (Specific Objects). Ou seja, sem recorrer a uma concepção

¹¹⁸ “In the paintings of Pollock, Rothko, Still and Newman, and more recently of Reinhardt, and Noland, the rectangle is emphasized. The elements inside the rectangle are broad and simple and correspond closely to the rectangle. The shapes and surface are only those which can occur plausibly within and on a rectangular plane. The parts are few and so subordinate to the unity as not to be parts in an ordinary sense. A painting is nearly an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references. The one thing overpowers the earlier painting. It also establishes the rectangle as a definite form: it is no longer a fairly neutral limit”. Donald Judd, «Specific Objects», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 810, 811.

¹¹⁹ “It is clearly a plane one or two inches in front of another plane, the wall, and parallel to it. The relation of the two planes is specific; it is a form”. *Idem*, p. 811.

¹²⁰ Ver, por exemplo, Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 232, ou Rosalind Krauss, «Specific objects», *Res*, Cambridge – Massachusetts, N. 46 – Autumn 2004, p. 221.

formalista, Judd consegue encontrar contornos para definir essa produção, já que a mantêm num plano suficientemente arbitrário, mas que ao mesmo tempo não deixa de ser específico. Anula uma perspectiva de autonomia estética, para logo a seguir validar uma outra distinção, propondo uma duplicidade que à partida seria impossível de conjugar.

Contribuindo para a debate teórico do Minimalismo, entre Fevereiro de 1966 e Abril de 1969, Robert Morris assinou «Notes on Sculpture», uma sequência de quatro textos publicados na muitíssimo influente revista norte-americana *Artforum*, onde marcou uma posição alinhada com Judd na definição de uma nova produção tridimensional.

De carácter introdutório, o primeiro destes textos é marcado pelo interesse do autor pela teoria *Gestalt*¹²¹, sendo salientadas diversas particularidades dos modos de apreensão da escultura enquanto forma unitária e apontada desde logo uma evidente preocupação com a relação entre corpo e obra no acto perceptivo. Dando continuidade a essa reflexão inicial, e aprofundando a sua perspectiva, no segundo artigo, Morris analisa a relação entre a escala da obra e a escala humana enquanto variável que determina o acto de percepção. Nessa equação, salienta tanto a importância do espaço implicado como a importância da participação física do espectador na apreensão da obra¹²².

Ao estabelecer alguma ordem na definição mais abrangente lançada por Judd, Morris introduz a ideia de uma “nova estética”, na qual a “nova obra” cria uma relação entre objecto, espaço, luz e campo de visão do espectador¹²³. Nesse enquadramento, embora fosse necessário que a obra, enquanto objecto, mantivesse a sua autonomia e unidade, de modo a que pudesse ser perceptível como totalidade indivisível – no sentido

¹²¹ A teoria *Gestalt* foi fundada pelos psicólogos alemães Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Kofka (1886-1941) no início do século XX e baseava-se na identificação e na descrição de determinados fenómenos perceptivos.

¹²² “The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one’s body size, and the object. Space between the subject and the object is implied in such a comparison. (...) However, it is just this distance between object and subject that creates a more extended situation, for physical participation becomes necessary”. Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 817.

¹²³ “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic”. *Idem*, p. 818.

de *gestalt* –, a sua apreensão incluía variáveis que lhe eram exteriores, mas com as quais estabelecia uma relação de interdependência.¹²⁴

A obra, num sentido restrito, é assim definida como apenas um dos vectores de um sistema que também integra o espectador e o espaço envolvente, e que se desenvolve como uma experiência. Apenas a apreensão da sua *gestalt* é imediata, uma vez que a experiência da obra existe necessariamente no tempo¹²⁵. A questão não era que “o objecto” se tornasse menos importante, mas apenas “menos importante em si mesmo”¹²⁶, já que agenciava outros factores, concretizando-se enquanto obra numa nova totalidade.

Apesar desta perspectiva ser bastante aberta, uma vez que incluía diferentes variáveis, era em simultâneo suficientemente concreta na sua questão formal, já que Morris avançava que, morfologicamente, esta nova produção tridimensional reunia alguns elementos em comum – salientando a simetria, a ausência de marcas de um processo, a abstracção, uma distribuição de partes não hierarquizada, uma orientação não antropomórfica e um sentido de totalidade¹²⁷.

Embora, tal como à partida era deixado claro no título que deu aos seus textos, Morris continuasse a designar a produção em causa como «escultura», não a associava a formas escultóricas do passado, apontando que a sua referência eram objectos manufacturados, e não a arte precedente.¹²⁸

Notemos que no discurso de Morris a produção descrita é classificada como uma “nova estética”, uma classificação que se revela extremamente útil, uma vez que não só reclama a noção de sensibilidade e de juízo estético que associamos ao pensamento de Kant mas, ao ligá-la a um desempenho participativo do corpo, recupera e cumpre a própria origem do termo – tal como fora articulado por Alexander Baumgarten no tratado *Aesthetica* de 1750: a estética como um discurso sobre o corpo. Conforme sublinha Terry Eaggleton, na sua formulação original, o termo «estética» referia-se à arte em primeiro lugar mas, de modo semelhante à *aisthesis* dos gregos, sugeria toda a

¹²⁴ “While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major aesthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator”. *Idem*.

¹²⁵ “Only one aspect of the work is immediate: the apprehension of the gestalt. The experience of the work necessarily exists in time”. *Idem*.

¹²⁶ “The object itself has not become less important. It has merely become less self important”. *Idem*.

¹²⁷ “Morphologically there are common elements: symmetry, lack of traces of process, abstractness, non-hierarchic distribution of parts, non-anthropomorphic orientations, general wholeness”. *Idem*, p. 820.

¹²⁸ “The imagery involved is referential in a broad and special way: it does not refer to past sculptural forms. Its referential connections are to manufactured objects and not to previous art”. *Idem*.

região de percepção e sensação humanas, por contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceptual.¹²⁹

A posição teórica de Morris, e em particular a sua cuidada reflexão sobre o espaço, e a atenção que dedica ao desempenho físico do espectador – no qual, como percebemos, faz um maior investimento que Judd –, deve ser compreendida em articulação com a sua actividade performativa. Nesse sentido importa salientar que, para além de desenvolver uma prática na pintura e na escultura, Morris tinha formação em História da Arte e era membro da Judson Dance Theater. O seu envolvimento nas artes performativas não só esclarece como enriquece os argumentos desenvolvidos em «Notes on Sculpture», nos quais, como vimos, o corpo é um elemento absolutamente central.

Ao contrário das peças que exibiu nas suas primeiras exposições individuais – que já aqui salientámos e que tinham sido desenhadas especificamente para o espaço da galeria, problematizando o espaço envolvente –, uma parte das peças que Morris apresentou numa exposição colectiva em 1964, na Green Gallery, revelava as múltiplas facetas da sua formação, e mais especificamente o seu interesse pela actividade performativa. Tratavam-se de construções em contraplacado que tinham sido realizadas em 1961 para serem utilizadas como peças de palco, tais como *Column*, que fora pensada como um contentor para um actor ou *Untitled (Box for Standing)* (Fig. 49), dimensionada a partir do seu próprio corpo.

Para além de uma forte ligação ao corpo, as peças reflectiam também uma noção de processo, como exemplificava *Box with the Sound of its own Making*, uma caixa cúbica de madeira que continha um gravador que reproduzia os sons de serras e de martelos registados ao longo da construção da própria caixa, recuperando a acção do artista em tempo real.

No final da década de 1960, esta vertente processual seria uma das linhas decorrentes da produção minimalista, que começava então a desdobrar-se em várias possibilidades que, apesar de partilharem a mesma raiz, apontavam para pesquisas muito diversas – tal como nos revela antecipadamente o trabalho de Morris.

Adiemos contudo essa distinção por enquanto e, antes de avançarmos nesse sentido, resgatemos ainda o conceito de performatividade que elegemos como terceiro vector para a triangulação da problemática que estamos a analisar.

¹²⁹ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford / New York: Blackwell Publishers, 1991, p. 13.

3. PERFORMATIVIDADE

3.1. O *READY-MADE* DE DUCHAMP

Depois de ter concluído o célebre *Nu descendant un escalier* (Fig. 50) – que apresentou no Armory Show de Nova Iorque entre Fevereiro e Março de 1913, onde participou a convite de Walter Pach (1883-1958) – Duchamp abandonou a pintura e passou a dedicar-se sobretudo a uma pesquisa que questionava as definições e os métodos convencionais de produção artística.

No final de 1913, ao mesmo tempo que iniciava os estudos para *Le Grand Verre*, produziu *Roue de Bicyclette* (Fig. 51), enquanto em Janeiro de 1914, elaborou *Pharmacie*, uma aplicação de guache sobre uma gravura comercial, que mais tarde veio a designar como um *readymade corrigido* ou *assistido*. *Porte-Bouteilles*, comprado no bazar do Hotel-de-Ville de Paris no mesmo ano, e *In Advance of a Broken Arm*, uma pá para neve na qual registou as inscrições que passaram a designar a obra¹, e que produziu já em Nova Iorque em 1915, deram continuidade à sua sequência de objectos encontrados. Foi aliás em Nova Iorque que Duchamp passou a adoptar o termo *readymade* para designar as peças que vinha a apresentar, tratando-se de uma designação que lhe parecera “bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e não se encaixavam em nenhum dos termos aceites no mundo da arte”.²

Apesar de alguns dos *readymades* terem sido apresentados em exposições³ que decorreram em 1916, foi só no ano seguinte, a partir de uma situação em grande parte

¹ Importa aqui esclarecer que apesar dessa inscrição ter passado a designar a obra, Duchamp não pretendia que a frase fosse descritiva do *ready-made*, como se funcionasse como um título. Pretendia apenas “encaminhar a mente do espectador para outras zonas mais verbais”. Marcel Duchamp, «Apropos of Readymades» (1961), *Theories and Documents of Contemporary Art – A source book of artist's writings*, editado por Kristine Stiles e Peter Selz, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 820.

² Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido – Entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, p. 70.

³ Mais especificamente nas exposições «Four Musketeers Show» e «Exhibition of Modern Art», ambas organizadas em Nova Iorque, na Montross Gallery e na Stephan Bourgeois Gallery, respectivamente.

encenada pelo próprio Duchamp, que o conceito de *readymade* foi debatido publicamente.

Em Abril de 1917, a então recentemente criada Society of Independent Artists Inc. abriu inscrições para a sua primeira exposição, uma iniciativa proposta para ser realizada anualmente e na qual, sem qualquer selecção por parte de um júri, seriam exibidas as obras submetidas por “qualquer artista” que se inscrevesse como membro da instituição no respectivo ano.

Sob um pseudónimo, Duchamp inscreveu *Fountain* (Fig. 52), um urinol que fora rodado 90º em relação à sua posição convencional e que, para além da data da sua *realização*, exibia a assinatura do seu autor – um desconhecido e insuspeito R. Mutt de Filadélfia. Por decisão dos membros da direcção⁴, e contrariando desde logo as regras estipuladas nos estatutos da própria instituição, *Fountain* não foi admitida entre as 2125 obras que figuraram na exposição, nem foi incluída no catálogo – tendo aliás desaparecido. No entanto, ao contrário de todas as outras obras, e como bem sabemos, tornou-se imensamente conhecida.

A estratégica e provocatória sequência de eventos que levou a esse desfecho foi detalhadamente descrita e analisada noutros estudos⁵, e não iremos aqui recuperar os contornos que tomou, importando antes que nos detenhamos no conceito de *readymade*.

Aparentemente, na definição de *ready-made* cabem os mais variados objectos que têm em comum o facto de terem sido produzidos em massa, e sobre os quais Duchamp interveio a diferentes níveis – colorindo, fazendo inscrições, assinando, ou apenas mudando de posição.

De acordo com Duchamp, os *readymades* são uma espécie de *rendezvous*⁶, um encontro entre um objecto e um autor. Esta noção de encontro implica que o objecto já exista, eliminando à partida o pressuposto de que é manufacturado pelo autor – o que quebra desde logo com uma noção tradicional de obra de arte. O autor não é aqui um produtor que investe um saber técnico na fabricação da obra, mas é antes alguém que encontra um objecto e que o designa como obra. Alguém que apenas escolhe um objecto, sendo portanto o acto de escolher que inscreve esse objecto como obra de arte.

⁴ Da qual fazia parte o próprio Duchamp que, alegadamente sem levantar suspeitas, se demitiu dessa posição após *Fountain* ter sido recusado.

⁵ Ver, por exemplo, Thierry de Duve, «Given the Richard Mutt Case», *Kant after Duchamp*. Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 1996.

⁶ Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 72.

Pierre Cabanne (1921-2007) referiu que “se, como afirma Duchamp, a palavra «arte» vem do sânscrito e significa «fazer», tudo se torna mais claro”⁷, mas, na verdade, torna-se apenas mais claro se soubermos que, para Duchamp, “fazer é escolher”, tal como afirmou numa entrevista a Georges Charbonnier em 1961.⁸ Efectivamente, só a partir de uma noção de «fazer» enquanto acto que não tem necessariamente de produzir algo – no sentido de manufacturar ou de materializar algo –, mas que é válido por si mesmo como acção, podemos perceber este argumento.

É este entendimento que encontramos nos textos de Martin Heidegger que, em *A Origem da Obra de Arte*, publicado em 1950⁹, identificou a arte com o acto de trazer algo à presença, dando-lhe um sentido ontológico.

Recordando que os gregos usavam a mesma palavra para designar a manufactura e a arte, e denominavam pelo mesmo nome o artesão e o artista¹⁰, Heidegger sublinha que toda a arte é essencialmente uma actividade produtiva – uma *poiesis*¹¹. Em causa está portanto uma acção que traz algo à existência: “A arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente. Fazer surgir algo é trazê-lo ao ser no salto que instaura, a partir da proveniência do essencial – eis o que quer dizer a palavra origem”.¹²

Nestes termos, a arte corresponde assim a um processo de fazer surgir, a um desvelamento da verdade – aqui entendida como “uma desocultação (die Unverborgenheit) do ente como ente”¹³.

Nesta noção de desvelamento, podemos pois reconhecer o acto de produzir de Duchamp, que corresponde à revelação do objecto enquanto obra, à sua passagem de um estado ao outro. Embora a fabricação ou a construção do objecto estejam ausentes desta equação, o gesto produtivo de Duchamp transforma esse objecto, ou essa matéria, em obra.

⁷ Pierre Cabanne, «Prefácio da Primeira Edição Francesa», *Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido – Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, p. 9.

⁸ “The word “art”, etymologically speaking, means to make, simply to make. Now what is making? Making something is choosing a tube of blue, a tube of red, putting some of it in the palette, and always choosing the quality of blue, the quality of red, and always choosing the place to put it on the canvas, it’s always choosing”. Marcel Duchamp, entrevistado por Georges Charbonnier, RTF, 1961 – citado por Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 161.

⁹ Embora publicado apenas em 1950, o texto foi escrito entre 1935 e 1937 a partir de vários textos.

¹⁰ Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 46.

¹¹ Para aprofundar esta noção de *poiesis* ver também Giorgio Agamben, «Poiesis et Praxis», *L’Homme sans Contenu*. Paris: Circé, 1996, p. 110-152.

¹² Martin Heidegger, *op. cit.* p. 63.

¹³ *Idem*, p. 67.

Os *readymades* não eram assim o produto de um trabalho, ou de uma transformação operada pelas mãos do artista. Negavam que a sua condição enquanto obra residia na transformação do material. O seu novo estatuto tinha-lhes sido atribuído através de um gesto, de escolher, que os revelava como obras. Que os desvelava, portanto.

Ao escolher objectos existentes fora do contexto artístico que, com um gesto – produtivo ou criativo – se tornavam em obras de arte, Duchamp evidenciava que a arte não é um conjunto de objectos mas um modo de perspectivar os objectos. Um ponto que considerava essencial era aliás que a escolha de um *readymade* nunca fosse determinada por um “deleite estético”, mas antes baseada numa “reacção de indiferença visual” e numa “total ausência de bom ou mau gosto”¹⁴ – o que apagava a possibilidade do objecto ser à partida apelativo pelas suas qualidades materiais.

Mas a escolha do objecto por parte do autor corresponde apenas a uma primeira fase do processo da sua inscrição como obra de arte. Para Duchamp, o público é igualmente importante – “O artista faz qualquer coisa, um dia é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, à posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, trata-se de um produto de dois pólos; há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que a olha como àquele que a faz”.¹⁵

Em «The Creative Act»¹⁶, uma das raras conferências que proferiu, Duchamp começou justamente por situar a “criação da arte” entre o “pólo do artista” e o “pólo do espectador”, salientando que o acto criativo não é realizado apenas pelo artista. Ora, o que resulta desta perspectiva não é só uma problematização da obra, mas também, e porventura sobretudo, uma reformulação do papel do autor e do espectador. O autor enquanto produtor, enquanto responsável pela criação da obra, perde protagonismo, dividindo o seu desempenho com o público. Já o público, pelo contrário, ganha uma outra importância, uma vez que deixa de ser um receptor passivo da obra (se é que

¹⁴ Marcel Duchamp, «Apropos of Readymades» (1961), *Theories and Documents of Contemporary Art – A Source Book of Artist's Writings*. editado por Kristine Stiles e Peter Selz, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 819.

¹⁵ Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido – Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 110.

¹⁶ Conferência proferida num encontro promovido pela American Federation of Art, em Houston, em Abril de 1957. Marcel Duchamp, «The Creative Act», *Theories and Documents of Contemporary Art – A Source Book of Artist's Writings*. editado por Kristine Stiles e Peter Selz, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 818-819.

alguma vez o foi), e passa a ser um participante necessário ao processo de legitimação – e logo de construção – da obra.

3.2. DA CONTEMPLAÇÃO À PARTICIPAÇÃO

Apesar de Duchamp ter obtido um relevante estatuto no meio artístico logo desde a década de 1910, a importância da sua obra só obteve um mais amplo reconhecimento a partir da década de 1950, dado que na primeira metade do século XX foram sobretudo as propostas do Dada e do Surrealismo que estabeleceram pontos de contacto mais evidentes com a sua abordagem.

A importância dada ao receptor é um destes pontos de contacto, tratando-se de uma característica que marcou muitas das propostas das primeiras vanguardas – que procuravam confrontar provocatoriamente o desempenho passivo do espectador, desafiando a sua atitude contemplativa, de modo a fazê-lo reagir e a tornar-se num participante activo. Tal como notou Peter Burger, não era por acaso que as instruções de Tristan Tzara para a construção de um poema dada e as direcções de Andre Breton para a escrita de poemas automáticos, assumiam “um carácter de receita”¹⁷, eliminando a oposição entre produtor e receptor. A problematização da relação entre o artista e o espectador, que estabelece a obra como um acto partilhado e produzido por ambos, veio de resto, e como bem sabemos, a constituir-se como um dos principais filões explorados ao longo do século XX.

Não menos relevante, a importância do gesto salientada por Duchamp, exerceu também uma enorme influência nos artistas subsequentes, dado que esse gesto apontava para uma exploração centrada no corpo. Implicava uma noção de performatividade – que primeiro se traduziu num acto de produzir imediato, que correspondia simplesmente à acção de designar o *ready-made* enquanto obra, e que depois assumiu uma duração temporal, fazendo coincidir a obra com o próprio gesto produtivo. E logo, com o próprio corpo.

¹⁷ Peter Burger, «On the problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society», *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts.*, editado por Francis Francina e Jonathan Harris, London: The Open University / Phaidon, 1992, p. 62.

Entendida como um acto criativo, a noção de performatividade introduz também uma alteração na tradicional relação entre autor, obra e espectador. Ao implicar uma sobreposição entre obra e corpo, esta noção faz convergir o momento de produção com o de recepção. Ou seja, o acto de produzir, o desvelamento, coincide com apresentação da própria obra produzida – que deixa de surgir como um resultado final, como o produto de uma acção, para passar a constituir-se como uma sequência produtiva. Ao mesmo tempo em que a obra é produzida, é igualmente recebida, tratando-se portanto de um processo, desenvolvido em tempo real e em espaço real, que coloca o corpo humano no centro da produção e da recepção.

Para clarificar este processo, analisemos de seguida uma sequência de propostas e de autores que nos mostram como essa transformação foi operada. Dado que o centramento do processo criativo no corpo conduziu a um renovado interesse pela fenomenologia, comecemos por aí.

3.2.1. O MODELO DA FENOMENOLOGIA

“Don Antonio: *What are you doing?*

Christina: *I have been memorizing the room. In the future, in my memory, I shall live a great deal in this room.*”

Rouben Mamoulian, *Queen Christina*, 1933

Em *Queen Christina*, o filme realizado por Rouben Mamoulian em 1933, numa assinalável sequência, perante o olhar atento e curioso do seu amante, Greta Garbo, que interpreta a personagem principal, começa a deslocar-se lentamente pelo quarto da estalagem onde ambos passaram a noite. Relacionando-se com diferentes objectos, desliza as palmas das mãos pelo tampo de uma cómoda, toca num castiçal, olha para a imagem de Don Antonio reflectida através de um espelho, aperta uma caixa entre as mãos, sente a textura de uma parede, com os dedos faz girar uma roda de fiar, apalpa um rolo de fibras cardadas, deita-se na cama e encosta a cara sobre uma almofada. De

seguida, levanta-se, tateia a superfície de uma pintura colocada na parede, e acaba por abraçar um prumo da estrutura da cama.

O espaço onde se encontra, não é assim memorizado apenas visualmente, mas com o corpo todo, num contacto físico e directo com diversos objectos e superfícies – é memorizado, fenomenologicamente, através de uma experiência corporalizada.

Como indicámos anteriormente, depois da fenomenologia ter sido definida por Edmund Husserl no início do século XX, encontrou continuidade em obras como o *Ser e o Tempo* (1927) de Heidegger, e ganhou uma nova força a partir do final da década de 1940, sobretudo através do pensamento de Maurice Merleau-Ponty.

Recordemos que a fenomenologia de Husserl suspende quaisquer representações mentais que antecipem uma experiência e procura um conhecimento baseado numa relação directa e individual com o mundo – como algo que se desenvolve à frente do sujeito, no espaço e no tempo: “a toda a vivência psíquica corresponde, pois, por via da redução fenomenológica, um fenómeno puro, que exhibe a sua essência imanente (singularmente tomada) como dado absoluto”.¹⁸

Trata-se de um método crítico em que nada é pressuposto como “previamente dado”¹⁹ e que pretende regressar a uma cumplicidade entre sujeito e objecto enquanto forma primordial de conhecimento. O conhecimento não consiste na “representação da percepção”²⁰, mas na própria percepção: o mundo revela-se num processo contínuo, experienciado fisicamente e que conjuga apreensão e compreensão numa síntese.

Notemos no entanto que apesar de ter sido definido e ter ganho uma maior consistência no século XX, o método fenomenológico não é algo inteiramente exclusivo desse tempo. Como aponta Amelia Jones, a cartesiana ideia de separação entre corpo e espírito foi logo rebatida no momento da sua articulação, em particular pela tradição filosófica francesa, sublinhando que o médico e filósofo francês Julien Offray de la Mettrie (1709-1751), no seu tratado de 1748, *L’homme machine*, criticava explicitamente o cartesianismo, teorizando uma ligação entre matéria (o corpo físico) e espírito (a mente, o espírito ou a alma) e argumentando que “os diferentes estados da alma são sempre correlativos aos do corpo”.²¹

¹⁸ Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹ *Idem*, p. 51.

²⁰ *Idem*, p. 53.

²¹ Julien Offray de la Mettrie, citado por Amelia Jones, «Body», *Critical Concepts for Art History*, editado por Robert S. Nelson e Richard Shiff, Chicago / London: The University of Chicago Press, 2003, p. 251.

É assim num mais vasto alinhamento que se coloca Merleau-Ponty com *Phenomenologie de la Perception*, publicado em 1945, no qual define a fenomenologia como o estudo das essências, mas também como uma filosofia que devolve essas essências à existência – o retorno às próprias coisas –, que não espera “compreender o homem e o mundo de qualquer outro ponto de partida senão o da sua “factualidade””²².

Nessa perspectiva, o mundo é uma “presença inalienável” com a qual estabelecemos um contacto directo que não é precedido por qualquer reflexão: surge no espaço e no tempo à medida que é percebido. Não é algo que observamos de um ponto de vista exterior, como se estivesse simplesmente à nossa frente, mas antes algo que se revela através da experiência. O conhecimento é deste modo, e tal como em Husserl, o resultado de uma experiência individual, de um ponto de vista particular, e não de quaisquer conceitos previamente estabelecidos. É por esse motivo que apesar de considerar o mundo em certa parte como um *a priori*, Merleau-Ponty não o perspectiva como algo fora ou desligado do sujeito, mas sim como o que é percebido²³: “O mundo não é o que pensamos, mas o que por entre vivo”²⁴. Este autor reporta-se a um envolvimento activo com o mundo, a um “estar no mundo” – também referido por Heidegger – que assenta numa experiência corporalizada.

Mais do que evidenciar a importância do indivíduo (o eu) – tal como propõe Husserl – Merleau-Ponty salienta particularmente a importância do corpo no acto perceptivo, colocando-o como um *interface* entre o sujeito e o mundo – no qual habitam também outros indivíduos em interacção. Trata-se de um confronto, uma comunicação, com uma envolvente que não só permite conhecer o que está ao nosso redor, como nos permite conhecemo-nos a nós próprios, uma vez que o sujeito é também o resultado dessa experiência, sendo o reflexo de uma certa maneira de estar no mundo – uma noção que se relaciona directamente com a *sequência de actos* do Existencialismo de Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Embora a existência espacial seja a condição primária para qualquer acto perceptivo, reciprocamente, é também a presença do corpo, a percepção, que dá sentido ao espaço envolvente. Através da experiência, o espaço exterior deixa de funcionar

²² “Phenomenology is the study of essences (...). But phenomenology is also a philosophy which puts essences back into existence, and does not expect to arrive at an understanding of man and the world from any starting point other than of their “facticity””. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. London / New York: Routledge, 2007, p. vii.

²³ “We must not, therefore, wonder whether we really perceive a world, we must instead say: the world is what we perceive”. *Idem*, p. xviii.

²⁴ “The world is not what we think, but what I live through”. *Idem*.

apenas como um fundo e torna-se num espaço corporalizado, particularizado²⁵ – uma ideia que distingue um espaço *a priori* de um espaço empírico e que estabelece um paralelo com os dois conceitos de real utilizados por Husserl, que assinalavam uma distinção entre uma realidade natural (real) e um real que apenas se refere ao vivido, fenomenológico (reell).²⁶

É esta associação entre corpo e espaço, e que de forma semelhante é válida entre corpo e tempo, que leva a que Merleau-Ponty, por oposição a “estar no espaço” prefira utilizar a expressão “habitar o espaço”²⁷ – que implica uma mais clara interligação entre corpo e espaço. O espaço e o tempo não são aqui perspectivados como algo exterior ao corpo ou como grandezas independentes, e ainda menos como representações intelectuais, mas algo a que se pertence, algo que se combina com o corpo e que o próprio corpo inclui²⁸. Como que através de um processo de osmose, o corpo, o espaço e o tempo são assim entendidos como interdependentes.

Nesta estrutura relacional, a própria sensação não é algo de exclusivo ao corpo, mas resulta de uma conjugação entre sensor e sensível – que não são sequer entendidos como termos separados²⁹, dado que a sensação é sempre a sensação de algo no mundo. Estabelecendo um paralelo com o conceito futurista de *sinestesia*³⁰, para Merleau-Ponty, a sensação é um cruzamento, ou uma comunicação, entre vários sentidos. A experiência separada dos sentidos não é entendida como algo natural, e só pode ser atingida através de uma particularização de atitude³¹.

É esta congregação de sentidos, associada à unidade entre corpo, espaço e tempo, que caracteriza a noção de performatividade que pretendemos seguir.

Através do corpo, a obra acontece num espaço real – espaço esse que, tal como o tempo, começa por surgir como um elemento inerente à obra, como uma condição de

²⁵ “The multiplicity of points or “heres” can in the nature of things be constituted by a chain of experiences in which on each occasion one and no more of them is presented as an object, and which is itself built up in the heart of the space”. *Idem*, p. 117.

²⁶ Cf. Edmund Husserl, *op cit.*, p. 8.

²⁷ “We must therefore avoid saying that our body is in space, or in time. It inhabits space and time”. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 161.

²⁸ “In so far as I have a body through which I act in the world, space and time are not, for me, a collection of adjacent points nor are they a limitless number of relations synthesized by my consciousness, and into which it draws my body. I am not in space and time, nor do I conceive space and time; I belong to them, my body combines with them and includes them”. *Idem*, p. 162.

²⁹ “The sensor and the sensible do not stand in relation to each other as two mutually external terms, and sensation is not an invasion of the sensor by the sensible”. *Idem*, p. 248.

³⁰ Apropriada do léxico utilizado na psicologia, a noção de sinestesia significa um apagamento da distinção entre os diferentes sentidos.

³¹ “(...) the experience of the separate “senses” is gained only when one assumes a highly particularized attitude (...)”. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 262.

possibilidade, mas é apenas encarado como um elemento secundário. Surge como um factor que, apesar de fazer parte da equação que determina o desenvolvimento da obra, é assumido como neutro. Embora não comece assim por ser directamente problematizado, de forma gradual o espaço começaria a receber uma atenção concreta, acabando por revelar uma enorme fecundidade. A partir da década de 1950 e através da performance, o espaço passa a ser amplamente utilizado, agora em associação com o corpo, como matéria de exploração. Mas comecemos por recuar.

3.2.2. ANTECEDENTES, REGISTOS E EXPERIMENTALISMOS

Embora a interligação entre obra, corpo e espaço, tenha sido determinante na produção artística da segunda metade do século XX, importa salientar que podemos encontrar diversos exemplos na história da arte, muito anteriores, que antecipam essa associação. Uma parte dessa linhagem foi traçada por Oliver Grau, em *Virtual Art. From Illusion to Immersion*³² (2003), no qual é identificada uma sequência de obras que, através de diferentes estratégias, apontam para imersão do espectador na obra. Nessa sequência, Grau inclui uma tradição europeia de espaços ilusórios que vão desde os frescos da Villa dei Misteri (60 aC) em Pompeia; ao *Chambre du Cerf* (1343) no Palácio Papal de Avignon; à *Salla delle Prospettive* (1516-18) na Villa Farnesina em Roma e aos tectos de diversas igrejas renascentistas e barrocas; aos panoramas circulares³³ patenteados pelo irlandês Robert Barker (1739-1806) em 1787, e que se tornaram comuns ao longo do século XIX na Europa e na América; e ainda a pinturas como os *Nenúfares* de Claude Monet, produzidas entre 1915 e 1917 e apresentadas em Giverny como uma sequência panorâmica.

Num possível alinhamento com estes exemplos, durante as primeiras décadas do século XX surgiram diferentes propostas que incorporavam uma componente não só física mas também performativa por parte do visitante, dado que eram obras para serem

³² Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge – Massachusetts / London – England: The MIT Press, 2003.

³³ Funcionando como cenários que primeiro iam até aos 180° e depois chegaram aos 360°, estes panoramas tratavam-se de estruturas que permitiam ao espectador aceder a uma plataforma posicionada no centro do espaço, dando-lhe a possibilidade de escolher o seu próprio ponto de vista sobre a panorâmica que o rodeava.

contempladas e visitadas, mas também manipuladas e vividas. Neste aspecto, as construções multidisciplinares de Schwitters e de Lissitzky, que já aqui percorremos, são exemplos determinantes, mas podemos encontrar diversos outros casos que, ao longo do mesmo período, procuraram explorar a experiência perceptiva e participativa do espectador.

Nesse sentido, recordemos propostas que já apontavam para o inevitável envolvimento do espectador, como o *Progetto di arrendamento futurista* (Projecto para um interior futurista) desenvolvido em 1918 por Giacomo Balla – e que consistia num arranjo expositivo no qual as pinturas e as paredes eram apresentadas como uma única entidade, resultando numa concepção unitária de espaço que pretendia ser lida como um *continuum*, dado que as paredes não se limitavam a receber as pinturas, mas eram assumidas como composições coloridas, tais como as próprias pinturas que recebiam, como se não existisse uma distinção entre artístico e não artístico –; como a exposição que, três anos mais tarde, o suprematista Iwan Punni (1892-1956) apresentou na Sturm Gallery em Berlim (Fig. 53) – que, partindo de uma concepção semelhante à de Balla, baseava-se na distribuição de uma série de intervenções pictóricas por todo o espaço da galeria, incluindo o tecto e o pavimento, sem deixar qualquer superfície por ocupar, e na qual a justaposição de trabalhos resultava numa imagem unitária que se estendia a todo o espaço expositivo, introduzindo uma nova dinâmica entre espectador, obra e contexto de apresentação –; ou ainda como o projecto para o *Salão de Madame B.*, apresentado em 1926 por Piet Mondrian em Dresden – que cruzava arquitectura, escultura e pintura, desenvolvendo-se como uma conjugação entre planos pictóricos e volumes escultóricos, e formalizando-se como uma estrutura arquitectónica unificada por uma pintura que tornava idênticas todas as superfícies definidoras do espaço.

Neste domínio, importa também ter conta alguns dos espaços expositivos concebidos por Duchamp, que em 1938 foi responsável pela montagem da *Exposition Internationale du Surréalisme* (Fig. 54) em Paris, tendo transformando o espaço da Galerie des Beaux-Arts, então uma das mais requintadas galerias dessa cidade, num perturbante ambiente onírico. Essa transformação, que contou com a colaboração de diversos artistas, apelava a diferentes sentidos: no tecto da galeria foram suspensos 200 sacos utilizados para transportar carvão, mas cheios de papel de jornal amachucado, e que ocultavam as clarabóias existentes, contribuindo para o escurecimento do espaço; no pavimento foram espalhadas folhas de árvore secas e pedaços de cortiça; em cada sala foi colocada uma cama, e, junto a uma dessas camas, Salvador Dali montou um

lago rodeado de vegetação, enquanto Benjamin Peret impregnou todo o espaço com o cheiro a café produzido por uma máquina de torrefacção. Na inauguração, a galeria estava totalmente às escuras e, ao som de gritos registados num asilo de dementes, os visitantes entravam munidos de um foco que lhes era fornecido à entrada para que pudessem iluminar o seu próprio percurso.

Contrastando com essa experiência, em 1942, já em Nova Iorque, e no contexto da exposição *First Papers of Surrealism*, a retrospectiva surrealista organizada por Andre Breton, Duchamp criou *Sixteen Miles of String* (Fig. 55) – uma imensa rede feita com cordel que se estendia a toda a área de exposição, criando uma enorme dificuldade aos visitantes para percorrerem o espaço.

De uma forma geral, esta sequência de propostas, desenvolvidas ao longo da primeira metade do século XX, assinala uma vontade de alargar a esfera de acção da arte ao meio envolvente não apenas através dos seus processos de produção, mas também através dos modos de recepção que implicavam. Opondo-se à tradicional contemplação, procuravam introduzir novas possibilidades de percepção, e até de participação, orientadas para uma experiência corporalizada por parte do público.

Mas para além de ser pensado enquanto receptor, enquanto agente de percepção, durante o mesmo período, o corpo foi igualmente explorado enquanto elemento com forte potencial de expressão, como nos mostra uma linha de artistas e de movimentos que nos levaria novamente de Duchamp ao Dádá, mas também à Bauhaus ou ao Surrealismo, nos quais podemos distinguir uma clara consciência do corpo como suporte de criação artística. Essa consciência pode aliás ser entendida como um resultado das sensibilidades que saíram da I Guerra Mundial: não é de surpreender que em 1918, na frente de guerra onde cumpria missão a desenhar registos cartográficos, Oskar Schlemmer (1888-1943), que pouco mais tarde viria a ser responsável pelos ateliers de dança e de teatro na Bauhaus, tivesse escrito numa carta que o corpo humano era “o novo, e muito mais directo, médium artístico”.³⁴

Essa sensibilidade foi reforçada e radicalizada no período do segundo pós-guerra – que se caracterizou pela introdução de fortes alterações económicas, políticas, sociais e culturais, o que definiu uma nova lógica internacional que se repercutiu de forma imediata num plano artístico, mostrando uma clara compaginação entre diversos circuitos.

³⁴ Oskar Schlemmer, citado por Tracey Warr, «Preface», *The Artist's Body*, editado por Amelia Jones e Tracey Warr, London: Phaidon, 2000, p. 14.

Com efeito, no quadro do Plano Marshall, a partir de 1947, a cultura norte-americana tornou-se numa forte referência para as culturas ocidentais. O substancial crescimento dos *mass media* e a maior facilidade de deslocação contribuíram para o desenho de uma mais complexa teia de relações internacionais, ao mesmo tempo que a própria circulação de informação, de produtos e de imagens configurou um campo comum, que foi apropriado enquanto matéria de trabalho, e que estabeleceu semelhanças, sincronias e ressonâncias entre a obra de artistas de diferentes nacionalidades.

A recontextualização de objectos e de imagens de uma cultura de massas foi uma das formas de repensar a articulação entre arte e vida – uma abordagem que marcou a década de 1950 e que, como já aqui referimos, culminou com a Pop Art e com o Nouveau Réalisme. Mas paralelamente a uma produção centrada no objecto, embora com ela correlacionada, desenvolveu-se também uma nova concentração no processo criativo, da qual resultaram propostas que se baseavam em acções, muitas vezes efémeras, que ocorriam em espaço e em tempo real, e que tendiam a objectivar-se no acto propriamente dito.

Propondo uma selecção que seguiremos, é ao identificar algumas das propostas mais dinamizadoras do contexto performativo da década de 1950, e procurando descentralizar a sua perspectiva, que Paul Schimmel elege³⁵ Jackson Pollock (1912-1956), John Cage (1912-1992), Lucio Fontana (1899-1968) e Shōzō Shimamoto (n. 1928) como os quatro artistas que, nos E.U.A., na Europa e no Japão, colocaram então um nova ênfase no acto de criação do objecto, exercendo uma tremenda influência no desenvolvimento da arte no pós-guerra, e deixando um legado de enorme importância aos artistas que mais tarde procuraram libertar os seus trabalhos da condição de objectos. De facto, o *dripping* de Pollock, os princípios de indeterminação e acaso utilizados nas composições de Cage, as perfurações e lacerações da superfície da tela executadas por Fontana e as pinturas resultantes dos actos violentos de Shimamoto, são alguns dos melhores exemplos que demonstram a primazia do acto de produzir sobre o objecto produzido.

Correspondentes à revelação da obra não apenas como resultado, mas sobretudo como registo de um acto performativo, as pinturas de grande escala (Fig. 56) que Pollock produziu, explorando as novas possibilidades introduzidas pela tinta acrílica e

³⁵ Paul Schimmel, «Leap into the void: Performance and the Object», *Out of Actions – Between Performance and the Object – 1949-1979*, London / New York: Thames & Hudson, 1998, p. 18.

circulando à volta de telas pousadas no pavimento – um processo várias vezes descrito como uma “dança” –, constituem-se como depósitos ou marcas da acção do artista sobre a tela, assumindo-se como o testemunho, ou o índice, de uma performance. Obviamente que, em certo sentido, esta consideração poderia aplicar-se ao trabalho de qualquer artista, mas, nas pinturas de Pollock, o processo de pintar assume uma evidência absolutamente central no resultado final. É aliás por isso que apesar Pollock ter sido um dos artistas eleitos por Greenberg para fundamentar o seu discurso sobre o Expressionismo Abstracto, Harold Rosenberg (1906-1978) o tenha igualmente indicado como um dos expoentes da designada American Action Painting. A grande diferença está na leitura que cada um destes autores propôs sobre essas telas. Contrariamente a Greenberg, Rosenberg evidenciou o acto criativo, o processo, e não o resultado pictórico em termos formais.

O reconhecimento da importância do movimento do corpo na pintura de Pollock, deve-se também, e em grande parte, às fotografias e aos filmes que Hans Namuth (1915-1990) registou no início da década de 1950, que documentavam, de um modo absolutamente evidente, a performance do artista no seu atelier em pleno acto de pintar. Num artigo³⁶ publicado em 1979, Barbara Rose chegou a afirmar que essas imagens foram mais influentes que as próprias pinturas de Pollock, referindo-se ao modo como as mesmas funcionaram como uma importantíssima referência para os artistas que no final da década de 1960 e ao longo da década seguinte avançaram para práticas orientadas para o corpo.

Foi com base na noção de performatividade explícita nas pinturas de Pollock que em 1952, no artigo «The American Action Painters», Rosenberg declarou que a tela estava a ser encarada pelos pintores americanos mais como “uma arena para actuar” e menos como um espaço de representação, concluindo que o que se estava a passar na tela “não era pintura mas um evento”³⁷. De resto, como veremos adiante, as telas de Pollock foram ainda apropriadas por outras leituras, que se apoiaram na sua vertente performativa.

Por seu lado, e em simultâneo, John Cage desenvolveu diferentes actividades de tendência conceptual, sobretudo com base na organização de som – aqui entendido

³⁶ Barbara Rose, «Hans Namuth’s Photograph and the Jackson Pollock Myth: Part One: Media Impact and the Failure of Criticism», *Arts Magazine*, New York, N.7 – Mar. 1979, citado por Paul Schimmel, «Leap into the void: Performance and the Object», *Out of Actions – Between Performance and the Object – 1949-1979*, London / New York: Thames & Hudson, 1998, p. 21.

³⁷ Harold Rosenberg, «The American Action Painters», *Art News* 51, N.8 – Dec. 1952, citado por Paul Schimmel, *op. cit.*, p. 19.

como uma noção alargada, que não se limita aos sons musicais mas que inclui qualquer tipo de sonoridade³⁸ –, e que evidenciavam um carácter performativo, acentuando também a importância do processo criativo. Em 1952, no Black Mountain College, Cage organizou o mítico *Theater Piece No. 1*, um evento com claras ressonâncias dádá, no qual era dada uma total centralidade ao processo, e que consistiu numa apresentação simultânea de diversas performances: enquanto David Tudor (1926-1996) tocava piano, Merce Cunningham dançava improvisadamente, M. C. Richards (1916-1999) lia poesia sentada no topo de um escadote e o próprio Cage proferia uma palestra. No mesmo espaço, eram também exibidas quatro pinturas de Robert Rauschenberg, que tinham sido colocadas em suspensão a partir da estrutura do tecto, e eram ainda projectados diversos filmes e slides. Baseada num total improvisado, a apresentação não fora sequer ensaiada, nem seguia qualquer guião, e decorria entre a audiência, criando um espaço partilhado e dissolvendo a tradicional relação entre artistas e espectadores – e logo entre arte e vida.

Entre 1956 e 1960, Cage leccionou aulas de composição experimental na New School for Social Research em Nova Iorque, a partir da qual exerceu uma enorme influência nos seus alunos – entre os quais se contavam George Brecht (1926-2008), Dick Higgins (1938-1998) e Allan Kaprow (1927-2006) –, mas paralelamente foi também uma referência para muitos outros artistas que se viriam a destacar nas décadas seguintes, tais como Nam June Paik (1932-2006) ou Raphael Montañez Ortiz (n. 1934).

Partilhando de alguns dos princípios gestuais da Pintura Informal que marcou o circuito artístico italiano nos anos 50, também o artista argentino³⁹ Lucio Fontana começou a perfurar e a lacerar telas a partir do início dessa década, explorando os limites entre a obra e o espaço envolvente.

Através de *Buchi* (Buracos) e de *Tagli* (Cortes), Fontana questionava a superfície bidimensional da tela, tradicionalmente ilusória, revelando o espaço real existente por detrás da mesma (Fig. 57 e 58). Mais do que representado, o espaço era assim criado, ao mesmo tempo que a materialidade da tela era realçada. Ao funcionarem

³⁸ E que não devemos deixar de relacionar com a formulação do futurista italiano Luigi Russolo (1885-1947), que em 1913 publicara o manifesto «L'Arte dei Rumori» (A Arte dos Ruídos), no qual defendeu a utilização de ruídos na música.

³⁹ Embora tenha nascido na Argentina, Lucio Fontana viveu em Itália em diferentes períodos e fixou-se em Milão a partir de 1947, motivo pelo qual ficou muito ligado ao contexto artístico italiano. Apesar do seu trabalho se relacionar com muitos dos princípios da Pintura Informal, Fontana sempre insistiu que o se distinguiu desse movimento. Cf. Anthony White, «Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"», *October*, Cambridge – Massachusetts, N.124 – Spring 2008, p. 104.

como um registo de um acto, e tal como notámos em Pollock, também nestas telas o gesto de produção é evidente no objecto produzido.

Unindo uma variedade de práticas sob uma mesma designação, Fontana denominou como *Concetti Spaziali* uma grande parte das suas obras, que iam da pintura à escultura e ao texto. Ao dar o mesmo nome a praticamente tudo o que produzia através de diferentes media, Fontana privilegiava a continuidade do conceito em detrimento da distinção das características específicas de cada suporte utilizado – uma prática que, mais uma vez, evoca o conceito de *Merz* de Schwitters ou de *Proun* de Lissitzky.

A produção de Fontana reflectia os princípios definidos no «Manifesto Blanco», um documento que redigira em 1946, com dez dos seus alunos em Buenos Aires, e no qual era referida uma *Arte Integral*, que incluía o gesto e o movimento, e que não se resumia a um objecto. Com base na ideia de que a pintura e a escultura estavam esgotadas e sem possibilidade de desenvolvimentos futuros, o texto apelava ao abandono de todas as formas artísticas conhecidas e ao início do desenvolvimento de uma arte baseada na união de tempo e espaço⁴⁰. Um ano depois, já em Milão, Fontana formulou o «Manifesto Spaziale»⁴¹, no qual reforçava os mesmos princípios, avançando com uma noção de arte eterna, mas não imortal, que permaneceria como gesto, embora se desvanecesse enquanto matéria.

Em 1949, o artista produziu um *Ambiente Spaziale* na Galleria del Naviglio em Milão, que consistiu na apresentação de um objecto que fora pintado com uma tinta fotoluminescente e que era iluminado por uma luz ultravioleta que o tornava radiante, mas que, para além do objecto exibido, pretendia agenciar como parte da obra todo o espaço da galeria, questionando os limites entre objecto e espaço – uma proposta que podemos relacionar com a produção mais tarde apresentada por Dan Flavin.

O impulso de agir sobre uma tela é também perceptível numa série de pinturas *collage* (Fig. 59) que o japonês Shimamoto desenvolveu entre 1949 e 1952. Nesse conjunto de trabalhos foi desenvolvido um processo que começava pela sucessiva colagem de delicadas camadas de papel até que fosse adquirida alguma espessura, sendo desse modo definida uma superfície que posteriormente o artista pintava e perfurava

⁴⁰ Lucio Fontana, «The White Manifesto», reproduzido em *Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1999, p. 642-647.

⁴¹ Disponível em <<http://www.geocities.com/athens/agora/5156/man2.htm>>, consultado a 25 de Fevereiro de 2009.

violentamente, transformando-a num plano desfeito que correspondia ao registo de uma acção física. O gesto criativo baseava-se num gesto accidental que, através de uma repetição, se transformava numa norma.

Shimamoto foi um dos artistas do Gutai, o grupo fundado em 1954 por Jirō Yoshihara (1905-1972) e que redigira um manifesto⁴² propondo uma abordagem criativa activa e viva, e salientando a importância do gesto e do processo na produção artística.

A primeira exposição desse grupo foi apresentada em Outubro de 1955 no Centro Ohara Kaikan, em Tóquio e, significativamente, após o seu encerramento, os artistas decidiram destruir todas as obras apresentadas, incendiando-as numa gigantesca fogueira – o que orientou a percepção do público para a importância do acto de produzir sobre a do objecto produzido, e o que revelava já a tentativa de atingir um novo limite. Apesar de nesta exposição as obras terem sido ainda produzidas, como que elementos necessários ou justificativos para a realização de um acto, eram na verdade dispensáveis, uma vez que o que realmente interessava aos artistas era o acto de produzir.

3.2.3. CORPOS NO ESPAÇO

Dentro do processo performativo, a eliminação da componente material da obra, enquanto memória, resultado, ou registo de uma acção, definia-se como a etapa seguinte – na qual as obras passaram a coincidir inteiramente com o próprio acto.

Assumindo-se como performances, essas propostas definiram estratégias que gradualmente agenciaram o espectador, contribuindo para uma noção de obra de arte participada que ganhou uma crescente visibilidade durante a década de 1960.

Detenhamo-nos em Yves Klein (1928–1962), um dos artistas chave deste período no contexto francês e que aliás encenou aquela que é a imagem que cristaliza o mergulho do artista no espaço no início da década de 1960 – *Le Saut dans le vide* (Fig. 60), uma magnífica fotomontagem elaborada a partir de fotografias de Harry Shunk

⁴² Ver <http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/manifest_us.htm>, consultado a 18 de Fevereiro de 2009.

(1924-2006) e do seu assistente John Kender, registadas em Fontenay-aux-Roses em Outubro de 1960, e que mostra Klein, logo após ter saltado da janela de um segundo piso, aparentemente a levitar no espaço, sem qualquer elemento capaz de atenuar a queda.

Apesar de ter sido um dos artistas ligados ao *Nouveau Réalisme*, tendo testado diferentes abordagens ao objecto, Klein continuou simultaneamente a trabalhar na pintura enquanto campo de possibilidades de exploração de uma nova ordem de produção, e foi nesse âmbito que, a 9 de Março de 1960, na Galerie Internationale d'Art Contemporain em Paris, apresentou a famosa performance *Anthropométries*.

Vestido a rigor, Klein surgiu acompanhado por uma orquestra composta por três violinistas, três violoncelistas e três coristas que interpretavam *Symphonie Monotone*, um ciclo sem princípio nem fim que alternava vinte minutos de audição de uma só nota musical com vinte minutos de silêncio. Ao som dessa composição, entravam três modelos nuas que se barravam com tinta azul – o *International Klein Blue* –, imprimindo de seguida a marca dos seus corpos pintados em enormes folhas brancas pousadas no chão (Fig. 61 e 62). Ao artista, que usava o corpo das modelos “como pincéis”, cabia apenas dirigir e presenciar o acontecimento, permanecendo num plano conceptual, distanciado da componente material da sua obra.

Nesta performance podemos assim identificar a convivência entre uma vertente conceptual e uma vertente material, que equivalem também a uma componente efémera e a uma componente permanente. Apesar da apresentação se centrar no momento performativo, que decorre ao longo de uma conjugação de espaço e de tempo única e irrepetível, e durante a qual as modelos produzem as pinturas, Klein consegue garantir a inscrição desse momento para a posteridade através dessas pinturas – que são, afinal, parte, mas também registo, do acontecimento. Embora a performance se tenha desenrolado num tempo e num espaço que, enquanto obra, teve uma duração limitada, as pinturas fixam esse tempo – que, ainda que consumido, é através delas tornado presente. Para além disso, a encenação de Klein foi oferecida ao público como um espectáculo através do qual os espectadores puderam presenciar e testemunhar a produção da obra num espaço partilhado com o artista e em tempo real.

Apesar de *Anthropométries* estabelecer uma interessante relação entre espaço, tempo, artista, obra e público, a obra de Klein que melhor nos permite perceber o seu interesse em problematizar o espaço é *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, o evento conhecido como *Le Vide*,

apresentado na Galerie Iris Clert em Paris a 28 de Abril de 1958 – sensivelmente dois anos antes das *Anthropométries*.

Com efeito, embora nas *Anthropométries* Klein tenha conseguido atingir um espectro de factores mais alargado através da conjugação dos elementos que acima apontámos, *Le Vide* acaba por ser uma proposta mais radical, dado que, para além de uma mais complexa orquestração do desempenho atribuído ao público, a obra coincidiu apenas com o tempo estipulado para a duração da exposição, dispensando a produção de qualquer registo material capaz de a condensar.

Com o objectivo de garantir uma forte afluência na noite da inauguração, Klein enviou 3500 convites duplos que teriam obrigatoriamente de ser apresentados à entrada da exposição – e sem os quais os visitantes seriam obrigados a pagar o valor de 1,500 francos. À chegada, os convidados deparavam-se com a montra da galeria pintada de *International Klein Blue*, ocultando qualquer vista do interior, o que funcionava desde logo como uma assinatura de Klein. A porta principal estava fechada e o acesso ao espaço expositivo era facultado através de uma entrada lateral, que servia normalmente aos habitantes do prédio, e que tinha sido coberta por cortinas azuis. Essa entrada, controlada por dois guardas que apenas admitiam os visitantes mediante a apresentação do convite, dava acesso a uma área intersticial semi-escurecida, onde eram servidos cocktails (com surpreendentes consequências), e que funcionava em simultâneo como recepção e como separador entre duas zonas diferenciadas. Já dentro dessa área, uma segunda cortina, branca, marcava a entrada no espaço expositivo e era vigiada por mais dois guardas que restringiam o acesso a um máximo de dez visitantes em simultâneo.

A galeria, que fora esvaziada e pintada de branco, era apresentada como um espaço abstracto, puro e saturado de *sensibilidade pictórica imaterial*, que se oferecia à percepção dos visitantes, impregnando-os. Klein circulava por entre esses visitantes, limitando-se a chamar-lhes a atenção para a necessidade de permanecerem por pouco tempo no espaço, tendo em conta a forte afluência que se registava.

Mais do uma exposição, Klein propunha uma experiência, dado que o espaço e o tempo eram experienciados de forma vivencial, sendo dada efectiva ênfase à presença do corpo – o que antecipava os *happenings*, que se viriam a consolidar na década seguinte.

A obra consistia afinal numa percepção atenta e conduzida do espaço, diferenciada de uma percepção normal, ou até banal, na qual o espaço não era reconhecido como um elemento realmente presente. A propósito dessa diferença de

leitura introduzida no espaço da galeria, e apropriando-se de um conceito de Foucault, o historiador Nuit Banai identifica⁴³ *Le Vide* como uma *heterotopia*, uma utopia realizada através da inversão ou representação de um espaço real – como uma imagem reflectida num espelho⁴⁴. De facto, um pouco como no *ready-made* de Duchamp, ao apresentar o espaço da galeria sob uma outra perspectiva, um espaço ritualizado, Klein mostrou um outro e novo espaço.

Em resposta à acusação da imprensa de ter exibido uma parede branca, numa entrevista de rádio, Klein afirmou que pintara as paredes de branco porque o que lhe interessava apresentar era o ambiente da galeria e não as paredes, declarando ainda que o trabalho não estava vazio, já que “tudo se passa no espaço”⁴⁵. Esta justificação esclarece que, apesar da inerente ligação da sua proposta à galeria, o foco de Klein não estava prioritariamente no espaço físico, construído – que servia apenas de suporte – mas sim no espaço imaterial contido pela galeria. Contudo, e é ainda Nuit Banai a apontá-lo, sem a presença do público, *Le Vide* não teria no entanto existido, já que não existiria ninguém a preenché-lo, a animá-lo ou a testemunhá-lo. O próprio Klein acabou de resto por negar a validade da obra enquanto algo sempre pronto no local [always-already-there] e sugeria que a experiência estética precisava de ser constantemente [each and every time] reinventada⁴⁶.

É contudo interessante notar que as fotografias que melhor conhecemos de *Le Vide* não registam imagens de um espaço habitado por visitantes, nem sequer de um espaço realmente vazio, enquadrando antes cantos da galeria onde, apesar de tudo, acontece qualquer coisa – a fotografia que é talvez a mais divulgada dessas imagens mostra uma vitrine vazia, enquanto diversas outras mostram a cortina branca que ocultava a segunda porta de entrada (Fig. 63 e 64).

Através de *Le Vide*, podemos estabelecer alguns pontos de contacto entre a obra de Yves Klein e as propostas do *Internationale Situationniste*, o grupo formado em 1957 por diversos artistas e poetas europeus, liderado por Guy Debord (1931-1994).

⁴³ Nuit Banai, «From the Myth of Objecthood to the Order of Space: Yves Klein's Adventures in The Void», *Yves Klein*, editado por Olivier Berggruen, Max Hollein e Ingrid Pfeiffer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 23.

⁴⁴ Ver Michel Foucault, «Les Espaces Autres», *Dits et Écrits 1954-1988*, vol IV – 1980-1988, Paris: Gallimard, 1994, p. 752-762.

⁴⁵ Referido por Kaira Cabãnas, «Yves Klein's Performative Realism», *Grey Room*, Cambridge Massachusetts, N. 31 – Spring 2008, p. 20.

⁴⁶ Nuit Banai, «From the Myth of Objecthood to the Order of Space: Yves Klein's Adventures in The Void», *Yves Klein*, editado por Olivier Berggruen, Max Hollein e Ingrid Pfeiffer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 23.

No ano anterior à formação do grupo, Debord publicara o artigo «Théorie de la Derive», na qual formula o conceito de *deriva*, invocando uma vivacidade urbana que, inscrevendo-se numa longa linhagem, podemos reconhecer anteriormente em referências tão diversas quanto a *flânerie* da Paris de Baudelaire; a pulsão da *Avenida Névsy* (1834) em São Petersburgo, de Nikolai Gogol; o quotidiano das ruas de Londres de *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf; a Nova Iorque fervilhante do *Manhattan Transfer* (1925), de John dos Passos; ou ainda os percursos de *Nadja* (1928), de Andre Breton.

Referindo-se a uma passagem sucessiva através de diversos ambientes, nesse ensaio Debord propõe uma *deriva* urbana que inclui um “comportamento lúdico-construtivo”, assim como a “consciência dos efeitos psico-geográficos”. Essa deriva distingue-se da *viagem* ou da *caminhada*⁴⁷ e nela o corpo e a experiência são assumidos como elementos centrais na relação com a cidade.

Deriva, mas também *desvio* [*détournement*] ou *espectáculo*, são alguns dos conceitos que exemplificam a perspectiva situacionista, tratando-se de noções determinadas por um empenho simultaneamente artístico e político. Consistiam contudo em conceitos que, na maioria dos casos, foram desenvolvidos apenas num plano teórico e difundidos através da revista *Internationale Situationiste* (publicada entre 1958 e 1969) – embora tenham encontrado claros reflexos em diferentes áreas, como nos mostram as *derives* de Marianne e Ferdinand em *Pierrot, le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard, ou as intrincadas narrações urbanas⁴⁸ de Georges Perec, um dos mais prolixos membros do *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentiel*)⁴⁹.

Relacionando-se com o conceito de *deriva*, muitos dos ensaios situacionistas propunham uma relação estética com o quotidiano através da criação de *situações*: “momentos da vida concreta e deliberadamente construídos através da organização colectiva de um ambiente unitário e um jogo de eventos”⁵⁰ – tal como as definiu Debord no seu «Rapport sur la construction des situations», em 1957.

⁴⁷ “The derive entails playful-constructive behavior and awareness of psycho-geographical effects; which completely distinguishes it from the classical notions of the journey and the stroll”. Guy Debord, «Theory of the Dérive», *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1999, p. 696.

⁴⁸ Ver, por exemplo, *Espèces d'Espaces* (1974), ou *Tentative d'Épuisement d'un Lieu Parisien* (1975).

⁴⁹ Ver <<http://www.ouliipo.net/>>

⁵⁰ “A moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambience and a game of events”. Guy Debord «Situationist International – Definitions» (1958), *Theories and Documents of Contemporary Art – A Source Book of Artist's Writings*, editado por Kristine Stiles e Peter Selz, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 702.

Partindo das “ruínas do espectáculo moderno”⁵¹, as *situações* não se dirigiam a um público mas antes a *viveurs*, intervenientes que não eram actores e que estavam, muitas vezes involuntariamente, envolvidos no processo de construção dessas ocorrências. Desenvolvidas no espaço e no tempo, essas situações seriam efémeras e “sem qualquer futuro”, constituindo-se como “pontos de passagem” e enquadrando-se num programa “essencialmente transitório”⁵².

No mesmo texto, Debord clarificava que a intervenção metodológica do grupo era baseada numa complexa e perpétua interacção entre o “ambiente material da vida” e os “comportamentos” que esse ambiente originava mas que, em simultâneo e reciprocamente, o transformavam radicalmente. Esta perspectiva resultava no conceito de *Urbanismo Unitário*, que consistia numa teoria definida pela aplicação de uma conjugação entre artes e técnicas capaz de contribuir para uma “composição integral do meio”⁵³. Tratava-se portanto de uma proposta para uma *Arte Integral*, que apenas ao nível do urbanismo poderia ser realizada, e que não correspondia a nenhuma das categorias estéticas tradicionais⁵⁴. Em causa estava a definição de uma série de estratégias que implicavam uma dinâmica relacional com uma esfera social – que, como veremos num dos capítulos seguintes, se assumiu mais tarde como um campo particularmente fértil.

Em 1959, Debord acompanhou a elaboração de *La Caverna dell'Antimateria* (Fig. 65), uma *situação* criada por Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964) que foi apresentada como um “evento situacionista” a 13 de Maio desse ano, na Galerie René Drouin em Paris. Descrita pelo artista como “o útero do mundo”, a proposta tinha como referência a anti-matéria atómica existente no universo e pretendia constituir-se como um retiro espacial e temporal, contrapondo as formas de habitação da arquitectura moderna. Para essa ocasião, o tecto, as paredes e o chão da galeria foram forrados com 145 metros de *Pittura Industriale*, uma pintura produzida mecanicamente e que fora exposta aos efeitos corrosivos da pólvora, do sol, do vento e da chuva. Durante a inauguração, uma modelo semi-nua, envolvida no mesmo tipo de pintura, circulou pelo espaço, por entre os visitantes. A encenação procurava criar uma relação dinâmica com

⁵¹ Guy Debord «Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action» (1958), *Theories and Documents of Contemporary Art – A Source Book of Artist's Writings*, editado por Kristine Stiles e Peter Selz, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 706.

⁵² *Idem*, p. 706.

⁵³ *Idem*, p. 704.

⁵⁴ *Idem*.

o público que, supostamente contribuiria de forma activa para uma constante alteração da situação através do seu comportamento, dos seus movimento, ou dos sons que produzia.

Apesar de existirem diversos pontos de contacto entre *Le Vide* e a *Caverne de l'Antimatière*, a proposta que é recorrentemente referida como uma resposta ao *Le Vide*, é *Le Plein* (Fig. 66), apresentada por Arman (1928-2005) em 1960, também na Galerie Iris Clert. De facto, e desde logo pelo seu título, *Le Plein* assumiu-se como um contraponto de *Le Vide*, partindo do mesmo espaço, mas avançando para uma abordagem oposta.

Possivelmente enquanto crítica aos excessos do capitalismo, Arman encheu a galeria com desperdícios que, com a colaboração de Martial Raysse (n. 1936), tinha reunido nos caixotes do lixo de Paris. Dentro do espírito do Nouveau Réalisme, *Le Plein* demonstrava como literalmente tudo podia ser recuperado sob a forma de arte.

Apesar do espaço da galeria ser definidor da obra, *Le Plein* era apenas visível a partir do exterior, através da montra que anteriormente Klein pintara de azul, ou de uma plataforma elevada que fora instalada propositadamente na galeria. Contrastando com *Le Vide*, a proposta não se oferecia como uma experiência com uma dimensão física, corporalizada, mas apenas visual.

Nos anos seguintes, diversos artistas deram continuidade à orientação que estava subjacente a estas propostas e, entre as actividades dos que estavam ligados ao Nouveau Réalisme, e que assumiram uma forte componente performativa, anotemos ainda *Homage to David Tudor*, apresentada a 20 de Junho de 1961 no Théâtre de l'Ambassade des États-Unis em Paris, na qual participaram Jean Tinguely (1925-1991) e Niki de Saint-Phalle (1930-2002), mas também o próprio compositor David Tudor (1926-1996) e os norte-americanos Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Nessa ocasião, os cinco artistas apresentaram-se em simultâneo, mas desenvolveram acções cronometradas em tempos diferentes: David Tudor interpretou composições de Cage para piano; Tinguely mostrou uma das suas esculturas mecânicas que acabou por autodestruir-se; Jasper Johns produziu uma pintura a partir de flores; Niki de Saint-Phalle executou uma das suas pinturas disparando um tiro, e Rauschenberg pintou *First Time Painting*, virando a parte de trás da tela para o público – que nunca viu a obra acabada, já que ao sinal de um alarme que estabelecia o final do tempo estipulado, a tela foi imediatamente embrulhada pelo artista. Tal como nos exemplos anteriores, esta sequência de acções ocorreu num contexto específico, sendo nesse sentido irrepetível, e

delegou novamente para um segundo plano o seu resultado material. Neste caso em particular, embora o espaço fosse um factor determinante no processo, não era inteiramente definidor da acção, no sentido em que foi entendido como um elemento neutro, inerente à própria formulação do evento.

No contexto norte-americano, as propostas desenvolvidas por Alan Kaprow desde o final da década de 1950 mostram-nos contudo como uma consistente exploração do espaço enquanto elemento activo permitiu introduzir novas coordenadas na actividade performativa.

3.2.4. *HAPPENINGS E ENVIRONMENTS*

Kaprow que, como já indicámos, fora um dos alunos de John Cage no Black Mountain College, assumiu um forte protagonismo na definição de uma arte performativa, e em particular na sua relação com o espaço. Vindo da pintura, e mais especificamente de uma segunda vaga do Expressionismo Abstracto, entre 1957 e 1959, começou a realizar trabalhos de *collage* e *assemblage* que o levaram a uma produção que designou como *Happenings*.

A *Merzbau* de Kurt Schwitters foi uma declarada referência para esse processo, dado que essa construção partira da conjugação de uma imensa variedade de materiais e fora progressivamente alargada a todo um espaço, criando, já no léxico de Kaprow, um *environment*. Uma outra referência igualmente central foi a Action Painting de Pollock, na qual Kaprow distinguiu aliás a passagem para os *environments*, uma vez que, pela escala e pela forma como essas pinturas se relacionavam com o espaço, estabeleciam o espectador *dentro* do plano da tela – tal como propôs no artigo «The Legacy of Jackson Pollock»⁵⁵, publicado em 1958. Nesse texto, as pinturas de Pollock eram perspectivadas como extensões ao espaço, sendo notado que os quatro limites da tela marcavam um forçado e “abrupto” fim da actividade – que, de acordo com Kaprow, continuava,

⁵⁵ Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), *Allan Kaprow – Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2003 (1993), p. 1-9.

embora apenas num plano imaginário, como que recusando a “artificialidade” desse final⁵⁶.

Efectivamente, se olharmos para algumas das fotografias (Fig. 67 e 68) que Hans Namuth registou no atelier de Pollock, podemos perceber que entre as telas e o espaço envolvente há uma continuidade marcada pelos *drippings* que foram atirados em todas as direcções. Nesta perspectiva, a remoção da tela da posição horizontal em que foi produzida corresponde realmente como que a um recorte no espaço, deixando um negativo, um vazio, no seu lugar.

Para Kaprow, a lição a tirar de Pollock era que este “nos tinha deixado ficar num ponto onde teríamos de ficar atentos e até fascinados com o espaço e com os objectos da nossa vida quotidiana, com os nossos corpos, roupas, espaços, ou, se necessário, com a vastidão da Forty-second street”⁵⁷. Nesse sentido, todo o tipo de materiais seria utilizável numa nova arte: “tinta, cadeiras, comida, luzes eléctricas e néons, fumo, água, meias usadas, um cão, filmes”, ou “o odor a morangos esmagados, a carta de um amigo, um anúncio, três pancadas numa porta, um arranhão, um suspiro, um flash ofuscante”. Neste campo de possibilidades incluíam-se deste modo não só todo o género de matérias, mas também qualquer tipo de sons e odores, apelando a todos os sentidos – o que, mais uma vez, ia ao encontro do conceito de *sinestesia* dos futuristas, mas também da *sensação* de Merleau-Ponty.

Destacando uma vertente social da arte, a proposta de Kaprow era assim a de retirar a produção artística de uma esfera especializada, conduzindo-a a um registo quotidiano através do modo como essas obras eram experienciadas, mas também através dos materiais empregues na sua produção.

Referindo-se à exposição que realizou em 1958, na Hansa Gallery em Nova Iorque, o artista salientava a vertente participatória da sua obra: “(...) nós não vamos para olhar para coisas. Simplesmente entramos, somos rodeados, e tornamo-nos parte do que nos rodeia, passiva ou activamente de acordo com os nossos talentos de “compromisso” [“engagement”], do mesmo modo que saímos da totalidade da rua ou da nossa casa onde também desempenhámos um papel. Nós próprios somos formas

⁵⁶ “The four sides of the painting are thus an abrupt leaving off of the activity, which our imaginations continue onward indefinitely, as though refusing to accept the artificiality of an “ending””. *Idem*, p. 5.

⁵⁷ “Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street”. *Idem*, p. 7.

(embora não estejamos muitas vezes conscientes deste facto)”⁵⁸. Mais uma vez remetendo para a fenomenologia de Merleau-Ponty, nestas palavras podemos reconhecer uma noção de corpo enquanto agente de permanente contacto com a realidade, funcionando como um mediador, mas que em simultâneo faz parte de um campo perceptivo mais extenso. Colocando-se em relação com outros corpos, o nosso corpo é percebido pelos outros – que de forma inversa são objectos da nossa percepção.

É absolutamente evidente uma perspectiva fenomenológica no discurso de Kaprow, que se revela na sua preocupação com conceitos como percepção, participação ou experiência, mas, na verdade, a sua maior influência, pelo menos numa fase inicial, não terá sido Merleau-Ponty mas antes o filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952), em cujo livro *Art as Experience*, publicado em 1934, era elaborada uma reflexão em torno de uma ideia de arte inseparável da sua experiência, e que se tornara numa leitura essencial para Kaprow desde o final da década de 1940⁵⁹.

Apesar de começar por definir a experiência em termos gerais como uma continuidade, dado que a interacção entre o organismo vivo e o ambiente que o rodeia é inerente ao próprio processo de viver⁶⁰, Dewey demarca um segundo tipo de experiência que se destaca dessa primeira noção mais alargada. Contrastando com o fluxo contínuo da experiência geral, na qual se desenvolvem os processos regulares da vida humana, este segundo tipo de experiência, embora se inclua nesse fluxo, constitui-se como uma experiência em si mesma, uma vez que assume características próprias, correspondendo, de certo modo, a um intervalo com um princípio e com um fim definidos. Nesse sentido, demarca-se enquanto situação ou episódio como uma “experiência real”⁶¹, distinguindo-se do que a antecedeu e do que a seguiu. Esta “experiência real” assume-se como uma unidade que, embora possa incluir pausas ou junções sucessivas, é percebida como um todo e não como uma soma, pois as

⁵⁸ “(...) we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents of “engagement”, in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part. We ourselves are shapes (though we are not often conscious of this fact”. Allan Kaprow, «Notes on the Creation of a Total Art» (1958), *Allan Kaprow – Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2003, p. 11.

⁵⁹ Cf. *Allan Kaprow – Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2003, p. xi.

⁶⁰ John Dewey, *Art as Experience*, New York: Perigee, 1980, p. 35.

⁶¹ *Idem*, p. 36.

variações que a constituem, em vez de a dividirem, pontuam e definem a qualidade do seu movimento.

É neste enquadramento que Dewey entende a obra de arte, perspectivando-a como uma experiência estética. A estética de Kant reverbera de resto em todo o discurso de Dewey que, através da noção de experiência, remete a essência da obra para a dinâmica entre obra e receptor, recordando deste modo que a experiência artística não cabe só ao artista mas também ao receptor.

Embora Dewey se interesse sobretudo por uma noção de experiência com princípio e fim, destacável, embora necessariamente pertencente a um fluxo geral, e muito ligada a um pensamento estético, Kaprow procura alargar essa noção, propondo os seus *environments* como uma experiência alinhada com as experiências quotidianas que a precedem ou que lhe dão sequência. Pretende introduzir na experiência das suas propostas uma componente vivencial que pouco mais tarde o levaria à noção de participação – que assumiu uma importância crucial no seu pensamento e na sua obra. O visitante não seria então apenas alguém que ia unicamente experienciar a obra, mas antes alguém que participava activamente nessa obra. Como se, através da sua participação, desse sequência a uma equação que fora estabelecida pelo artista. Que completasse a obra, portanto.

Esta noção de obra deixada em suspenso, por completar, foi pouco mais tarde teorizada por Umberto Eco (n. 1932), que em 1962 publicou o influente ensaio *Obra Aberta*, no qual sustentou que a obra de arte é “uma mensagem fundamentalmente ambígua”⁶², que pode ser interpretada de diversos modos. Eco revelava, a diferentes níveis, a importância do espectador enquanto elemento essencial à construção da obra – que é assim pensada não apenas como “o ponto de chegada de uma produção”, mas também como “o ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida sempre e de novo, por diferentes perspectivas, à forma inicial”.⁶³

No modelo abstracto de *obra aberta*, mais que uma «forma» enquanto *objecto concreto*, está em causa uma *estrutura*, enquanto “sistema de relações”⁶⁴, e não é pois inesperado que a música seja o primeiro exemplo a que Eco recorre, salientando a autonomia e a liberdade que é concedida ao intérprete no momento de interpretar uma peça de acordo com as indicações do compositor. Na verdade, uma pauta musical é

⁶² Umberto Eco, «Introdução à II Edição», *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989, p. 48.

⁶³ *Idem*, p. 53.

⁶⁴ *Idem*, p. 54.

apenas parte de uma estrutura que é definida e prevista pelo compositor / autor, mas que necessita de um intérprete para que seja de facto produzida.

Nesta equação, a obra não consiste numa “mensagem acabada e definida” ou numa “forma organizada univocamente”, mas numa possibilidade que se abre a diferentes organizações confiadas à iniciativa do intérprete – que completa a obra ao mesmo que a frui⁶⁵. Cada fruição corresponde assim a uma interpretação individual, que reinventa a obra e lhe confere, a cada vez, um renovado sentido de originalidade. Importa que notemos que a noção de originalidade que aqui registamos não corresponde a uma originalidade que se define como irrepitível, mas antes a uma originalidade que depende de uma repetição, já que a cada interpretação individual, aparentemente a mesma, corresponde afinal um momento único – e numa outra perspectiva, também irrepitível – e, nesse sentido, original. Cada interpretação realiza a obra mas não a esgota; as várias interpretações não correspondem a repetições num sentido estrito, mas antes a declinações ou a variações, uma vez que, embora partam de uma só formulação, resultam em experiências singulares – como tão bem, ainda no plano da música, nos mostram as *Variações de Goldberg* (1742) de Bach interpretadas por Glenn Gould desde 1955, ou, num exemplo mais recente, como revelam as sucessivas apropriações⁶⁶ do tema *Hallelujah* (1984) de Leonard Cohen.

É esta a linha de pensamento com que podemos relacionar a frase de Duchamp que nos diz que são os “espectadores que fazem as pinturas”⁶⁷, mas também o ensaio de 1968 de Roland Barthes (1915-1980), *A Morte do Autor*, no qual, com base no caso concreto da literatura, era apontado que apesar da obra não ser desligada do autor, é do leitor que depende o seu significado: “a unidade do texto não está na sua origem mas no seu destino”.⁶⁸

Voltando a Kaprow, podemos perceber que as suas propostas se integram totalmente neste conceito de obra aberta, pois o que artista procura é justamente uma participação activa por parte do espectador – no limite, uma colaboração.

No Outono de 1959, na Reuben Gallery em Nova Iorque, Kaprow apresentou *18 Happenings in 6 Parts* (Fig. 69 e 70), o evento amplamente referenciado como o primeiro *happening*. Nessa ocasião, o espaço da galeria foi dividido em três partes,

⁶⁵ *Idem*, p. 67.

⁶⁶ Como mostram as versões de John Cale, de Jeff Buckley, de K. D. Lang ou de Rufus Wainwright.

⁶⁷ “Ce sont les regardeurs qui font les tableaux”. Marcel Duchamp numa entrevista a Jean Schuster, originalmente publicada em *Surrealisme*, Paris, N. 2, 1957.

⁶⁸ Roland Barthes, «La Mort de l’Auteur» (1968), reproduzido em *Participation*, editado por Claire Bishop, London / Cambridge – Massachusetts: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2006, p. 45.

separadas por membranas de plástico translúcido, sobre as quais o artista pintou e afixou *collages* que realizara anteriormente, criando um *environment* que pretendia activar o público de uma forma participativa.

Mediante um convite formalmente enviado por correio, os convidados compareceram à hora marcada e receberam programas que continham instruções para a sua participação. Assumindo um carácter performativo, o evento foi dividido em seis partes e em cada uma delas ocorreram três *happenings* em simultâneo, e que consistiam numa sequência de acções não diegéticas, sem qualquer relação aparente entre si – entre os quais a projecção de slides e de filmes ou a audição de diferentes registos sonoros (que iam desde ruídos, à leitura de poesia ou aos sons de uma orquestra que tocava com instrumentos de brincar). O público recebia instruções para aplaudir e para se levantar e passar à sala seguinte, transformando-se num grupo de participantes activos.

Dando sequência a essa experiência, e depois de em 1960 ter apresentado *Apple Shrine* na Judson Gallery em Los Angeles – que consistira em transformar o espaço da galeria numa saturada estrutura labiríntica, realizada a partir da acumulação aleatória de papéis de jornal amachucados, e que se destinava a ser usada e não apenas visualizada –, no ano seguinte Kaprow produziu *Yard* (Fig. 71) na Martha Jackson Gallery em Nova Iorque, enquanto parte da exposição *Environments, Situations, Spaces*. Partindo de princípios semelhantes, preencheu o quintal das traseiras da galeria com pneus usados, propondo uma acumulação que apenas existia como entidade quando os membros da audiência se deslocavam por entre esses pneus – o que salientava a importância do visitante como parte fundamental para a produção da obra.

Em 1966, Kaprow publicou *Assemblages, Happenings and Environments*, um conjunto de textos nos quais sintetizou teoricamente a sua abordagem, afirmando que “o limite entre arte e vida deve ser mantido o mais fluído, e talvez até indistinto possível”⁶⁹.

Ao longo dos primeiros anos da década de 1960, o *happening* tornou-se uma prática comum entre alguns artistas nova-iorquinos, e durante os anos seguintes ganhou crescente expressão em vários outros contextos. Inicialmente apresentados em espaços limitados para um público igualmente limitado, incluíam uma componente de espectáculo, embora diferissem substancialmente do que se esperava de um espectáculo

⁶⁹ “The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible”. Allan Kaprow, «Assemblages, Environments and Happenings» (1965), *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 706.

convencional. De acordo com Paul Schimmel, estes eventos eram caracterizados por uma forte dimensão visual, consistindo em performances que se diferenciavam das produções teatrais tradicionais por não seguirem uma narrativa convencional e por convidarem os membros da audiência a uma participação activa⁷⁰. Para este autor, o facto de os *happenings* serem apresentados frequentemente em galerias, sublinhava a sua emergência a partir da pintura e da escultura.

Com base numa noção de heterodoxia, no artigo «Happenings: an art of radical juxtaposition», publicado em 1965, Susan Sontag (1933-2004), que acompanhou de perto a definição deste tipo de propostas, descreveu o *happening* como “um novo género de espectáculo” que aparentemente se assemelhava a “um cruzamento entre a exposição de arte e a performance teatral”⁷¹, optando por caracterizar esses eventos não por aquilo que eram mas sobretudo por o que não eram.⁷²

Apesar da dificuldade em esclarecer o que era o *happening*, Sontag apontava que a sua talvez mais evidente característica era o tratamento dado à audiência, acrescentando que o evento parecia concebido para provocar e abusar do público⁷³. O “tratamento do tempo” era o segundo traço que evidenciava, salientando a imprevisibilidade da duração do *happening*⁷⁴ e apontando ainda que o evento ocorria no que podia ser descrito como um “environment”, tipicamente desarrumado, desordenado e abarrotado ao extremo, e construído com materiais precários⁷⁵. Remetendo a origem do *happening* para a pintura, e identificando as obras de Schwitters e de Pollock como referência, esta descrição era obviamente influenciada pelos escritos de Kaprow.

⁷⁰ Paul Schimmel, «Leap into the void: Performance and the Object», *Out of Actions – Between Performance and the Object – 1949-1979*. London / New York: Thames & Hudson, 1998, p. 58.

⁷¹ “At first sight apparently a cross between art exhibit and theatrical performance, these events have been given the modest and somewhat teasing name of “Happenings”. Susan Sontag, «Happenings: an art of radical juxtaposition», *Against Interpretation*. London: Vintage Books, 2001, p. 263.

⁷² “To describe a Happening for those who have not seen one means dwelling on what Happenings are not. They don’t take place on a stage conventionally understood, but in a dense object-clogged setting which may be made, assembled, or found, or all three. In this setting a number of participants, not actors, perform movements and hand objects antiphonally and in concert to the accompaniment (sometimes) of words, wordless sounds, music, flashing lights, and odors. The Happening has no plot, though it is an action, or rather a series of actions and events”. *Idem*, p. 265-269.

⁷³ “Perhaps the most striking feature of the Happening is its treatment (this is the only word for it) of the audience. The event seems designed to tease and abuse the audience”. *Idem*, p. 265.

⁷⁴ “Another striking feature of Happenings is their treatment of time. The duration of a Happening is unpredictable; it may be anywhere from ten to forty-five minutes; the average one is about a half-hour in length”. *Idem*, p. 266.

⁷⁵ “The Happening takes place in what can best be called an “environment”, and this environment typically is messy and disorderly and crowded in the extreme, constructed of some materials which are rather fragile, such as paper and cloth, and others which are chosen for their abused, dirty, and dangerous condition”. *Idem*, p. 268.

Apesar da activação do público ser uma constante nos *happenings* de Kaprow, nem todos os criadores empenhados em práticas semelhantes encorajavam essa participação, preferindo encarar esse público como um pólo meramente receptor – tal como defendiam artistas como Red Grooms (n. 1937), Robert Whitman (n. 1935) ou Jim Dine (n. 1935).

Exemplificando essa possibilidade, entre Fevereiro e Março de 1960, na Judson Gallery em Nova Iorque, foi organizado *The Ray Gun Show*, no qual participaram Jim Dine e Claes Oldenburg (n. 1929), com os respectivos *environments* *The House* e *The Street*. Para essa apresentação, a própria galeria fora transformada num enorme *environment* que resultava da acumulação de materiais tão diversos quanto objectos de uso quotidiano, peças de mobiliário, papéis pintados e amachucados ou farrapos de tecido. Oldenburg vendia alguns desses objectos e desperdícios, antecipando *The Store* (Fig. 72) – que viria a produzir em Dezembro desse ano e que consistiu num *environment* instalado num espaço comercial da East Second Street, onde colocou à venda peças que pretendiam chamar a atenção para a vocação da arte enquanto objecto comercial, traduzindo directamente a relação entre artista e espectador para uma relação entre vendedor e cliente. *The Ray Gun Show* não se baseava na exploração activa do desempenho do espectador, que era ali encarado pelos artistas como um visitante e não necessariamente como um participante. Já o espaço, era assumido como um elemento fundamental nestes trabalhos, uma vez que não era de todo apenas o suporte de uma proposta, ou de uma acção, mas parte constitutiva e definidora da obra.

No contexto norte-americano, importa ainda referir os caleidoscópicos *environments* produzidos pela japonesa Yayoi Kusama (n. 1929), que se fixou Nova Iorque entre 1958 e 1968.

Na sequência das *aglomerações* escultóricas que realizou nos primeiros anos desse período, a partir de 1963 esta artista começou a desenvolver ambientes que nem sempre tornava acessíveis aos espectadores – tal como aconteceu em *Kusama's Peep Show / Endless Love Show* (Fig. 73), de 1966, uma sala hexagonal espelhada e repleta de luzes coloridas, para a qual se podia apenas espreitar. Invariavelmente, esses ambientes serviam no entanto de cenário para as performances da artista, que as registava fotograficamente, desdobrando assim a obra em dois planos. Em 1966, por ocasião da Bienal de Veneza, Kusama apresentou *Narcissus Garden*, que consistiu na distribuição de 1500 bolas de plástico prateadas por uma área de 20 m² situada em frente ao pavilhão italiano. Reflectindo a sua envolvente, e traduzindo em suaves

movimentos as condições atmosféricas do local, a obra foi entendida como uma proposta cinética até a artista começar a atirar as bolas aos visitantes de passagem – uma acção incompreendida que acabou por ser interrompida pela polícia.

No início da década de 1960, o *happening* começara contudo também a afirmar-se na Europa sobretudo através da acção de Jean-Jacques Lebel (n. 1936), poeta, artista e activista político francês que, propondo uma intervenção directa na realidade, promoveu os primeiros eventos europeus deste género⁷⁶, e que entre 1964 e 1967 organizou em Paris o *Festival de la Libre Expression*, um encontro internacional que contou com a presença de artistas como Carolee Schneeman (n. 1939), George Brecht ou Ben Vautier (n. 1935).

Uma forte referência para Lebel foram as “condições extremas” e a “verdade” enunciadas por Antonin Artaud (1896-1948) no *Teatro da Crueldade*⁷⁷, um ensaio inicialmente publicado em 1934, no qual foi proposta uma visceral aproximação entre teatro e vida. Antecipando uma prática que podemos encontrar em muitas das propostas realizadas a partir do final da década de 1950, Artaud propunha a superação da separação entre o palco e o lugar dos espectadores, de forma a estabelecer uma relação directa, e sem qualquer tipo de barreiras, entre actores e público. Nestes moldes, o teatro não teria sequer de ocupar uma sala de espectáculos, podendo desenvolver-se em qualquer lugar.

É esta abordagem que, seguindo igualmente na esteira de Artaud, vamos encontrar nas actividades do *Living Theatre*, a companhia de teatro fundada em 1947 pelos norte-americanos Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (n. 1926), que a partir de 1964 circulou por diversos países europeus, entre os quais Portugal⁷⁸, contribuindo em grande medida para a divulgação do *happening*. Os trabalhos que apresentavam ocorriam invariavelmente em locais alternativos, ou mesmo na rua, e neles era estimulada a interacção com o público.

A inclusão da experiência do espectador enquanto elemento integrante do processo criativo foi também intensamente explorada pelo Fluxus, o célebre grupo internacional criado em 1961 por George Maciunas (1931-1978), que associou artistas como Nam June Paik, Ben, Yoko Ono (n. 1933), George Brecht, Dick Higgins (1938-

⁷⁶ *L'Enterrement de la Chose*, desenvolvido em 1960 por Jean-Jacques Lebel em Veneza, é recorrentemente apontado pela historiografia como o primeiro happening europeu. Consistiu num ritual de homenagem a Nina Thoenen, uma amiga de Lebel então recentemente assassinada.

⁷⁷ Cf. Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006.

⁷⁸ Em 1977, a convite de Ernesto de Sousa, por ocasião da *Alternativa Zero*.

1998), Alison Knowles (n. 1933) e Robert Filliou (1926-1987), entre diversos outros. Com base numa noção de continuidade, o grupo propunha a indistinção entre arte e vida e acreditava que as acções quotidianas podiam ser encaradas como eventos artísticos – “Tudo é arte e todos podem fazê-la”⁷⁹, declarava Maciunas.

Alargando-se a uma vasta diversidade de suportes, e com um forte sentido de colaboração, as acções do Fluxus eram sobretudo entendidas como actividades conjuntas, de cariz performativo, que implicavam uma dimensão social aberta à participação de elementos exteriores ao grupo e da própria audiência. Foi seguindo esses princípios que desenvolveram eventos como *Proposition N. 2*, apresentada no ICA em Londres por Alison Knowles em Outubro de 1962 – que consistiu em levar o público a fazer uma salada sob orientação da artista –; ou *Yam Festival*, um festival que decorreu entre 1962 e 1963, no qual, durante um ano, foi diariamente apresentada uma performance.

Numa confluência entre arte e vida, e paralelamente a iniciativas como *The Store*, em 1960⁸⁰ Ben criou *Le Magasin* em Nice, um espaço comercial que misturava a sua actividade de empresário com o seu desempenho criativo; e em 1965 Maciunas inaugurou a *Fluxshop* na Canal Street em Nova Iorque, enquanto Robert Filliou e George Brecht abriram a *Cédille qui sourit* em Ville-Franche-sur-Mer, tratando-se de espaços que incluíam uma vertente comercial, associando a produção e a distribuição de uma série de objectos artísticos.

Relacionando-se com esta dinâmica de esbatimento de limites entre um plano artístico e um plano quotidiano, entre 1960 e 1968, também o colectivo francês Groupe de Recherche d' Art Visuel⁸¹ (GRAV) propôs em 1961 a eliminação da categoria «obra de arte». E dois anos depois, num manifesto, dispôs-se a “interessar o espectador, fazê-lo perder as suas inibições, descontraí-lo” e levá-lo a interagir com outros espectadores⁸². Nesse sentido, organizou acções que estimulavam o contacto com o público – como *Une journée dans la rue* (1966), na qual interagiram com os

⁷⁹ George Maciunas, «Fluxus Art-Amusement», citado por Benjamin Buchloh, «1962», *Art since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, editado por Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Hal Foster, e Rosalind Krauss, London / New York: Thames & Hudson, 2004, p. 458.

⁸⁰ Na verdade, Ben fotografara o espaço em 1958, mas designou-o como obra de arte apenas em 1960.

⁸¹ Que reuniu Horácio Garcia-Rossi (1929), Julio Le Parc (1928), François Morellet (1926), Francisco Sobrino (1932), Joel Stein (1926), Jean-Pierre Yvaral (1934-2002).

⁸² “Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter... Nous voulons qu’il s’oriente vers une interaction avec d’autres spectateurs”. Citado por Catherine Millet, *L’Art Contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987, p. 43.

transeuntes, levando-os a manipular variadíssimos objectos (um caleidoscópio, brinquedos, uma escultura para montar e desmontar,...).

Em certa parte como uma inversão deste tipo de estratégias, que aproximavam arte e vida ao deslocar a primeira para um plano quotidiano, Lucas Samaras (n. 1936), de origem grega, procurou inscrever a sua vida num contexto artístico através de diferentes instalações que desenvolveu em galerias, e que recriavam espaços que faziam parte do seu próprio percurso biográfico. A primeira dessas instalações, designada *Room # 1* (Fig. 74), foi desenvolvida em 1964, na Green Gallery em Nova Iorque, e correspondia a uma réplica do quarto do artista – na qual este dispôs diversos dos seus objectos pessoais. Esse espaço duplo, destinava-se não apenas a ser visitado, mas utilizado.

3.2.5. O ESPAÇO NEOCONCRETISTA

No Brasil, ao longo da década de 1960, foi também através da problematização do corpo e do espaço que as categorias artísticas tradicionais foram questionadas.

Sob uma crescente influência das vanguardas internacionais e na sequência da dinâmica criada ao longo da década de 1950 pelo Movimento Concreto e pelo Grupo Ruptura (1952) em São Paulo, e ainda pelo Grupo Frente (1954) no Rio de Janeiro – que, apesar de algumas divergências, partilhavam o mesmo empenho em definir e explorar uma arte não-representativa –, em Março de 1959 surgiu o Neoconcretismo, um movimento de reacção que foi apresentado através da inauguração de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da publicação de um Manifesto assinado pelos artistas Franz Weissmann (1911-2005), Amílcar de Castro (1920-2002), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), e pelos poetas Ferreira Gullar (n. 1930), Reynaldo Jardim (n. 1926) e Theon Spanudis (1915-1986).

O Manifesto começava por apresentar o termo *neoconcreto* como “uma tomada de posição em face da arte não figurativa “geométrica” e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”⁸³, apontando também

⁸³ «Manifesto Neoconcreto», reproduzido por Ronaldo de Brito, *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projecto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 10.

que os artistas participantes na *I Exposição de Arte Neoconcreta* encontravam-se “por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adoptadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades abertas por estas experiências”.⁸⁴

A questão é que, seguindo uma teoria apoiada em noções de geometrização e de pura visualidade devedoras do Suprematismo russo e do Neo-Plasticismo holandês, e apoiando-se rigidamente em conceitos partilhados com a ciência – como forma, espaço, tempo ou estrutura –, o Concretismo tinha chegado a uma redutora abstracção que impunha limites a outras possibilidades de experimentação.

Contrapondo essa redução, o Neoconcretismo reclamava valores de expressividade e de subjectividade, capazes de dar expressão a uma “complexa realidade”.

Apesar dos artistas em causa se colocarem “no campo da pintura, escultura, gravura e literatura”⁸⁵, no Manifesto era já mencionada uma abordagem fenomenológica⁸⁶ – Merleau-Ponty era até referenciando – e lançada uma ideia de “espacialização da obra”⁸⁷ que viria a ser testada por cada um deles de diferentes modos, tornando-se aliás no denominador comum da exploração neoconcreta.

Ao longo da década seguinte, através de um processo que entrou em ruptura com as categorias artísticas tradicionais, essa espacialização tornou-se evidente nas esculturas de Franz Weissmann e de Amílcar de Castro – que, já dentro de um registo tridimensional, desenvolveram uma linguagem não alusiva, explorando formas abstractas orgânicas (Weissmann) e a noção de ritmo como elemento escultórico (Amílcar Castro) –; nos livros-poemas desdobráveis e espacializados de Lygia Pape; mas também em diversas das etapas da obra de Lygia Clark.

No percurso de Lygia Clark, a passagem para o espaço real e a consequente implicação do corpo na obra é perceptível através de uma sequência de alterações que se sucedem como que organicamente.

A orientação para o espaço estava já implicada nos trabalhos que realizou por cerca de 1954, nos quais, ao incluir a moldura como parte da composição pictórica, transportando-a para dentro da própria pintura, transformou a dicotomia entre espaço

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ “Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objecto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que decompõe-se em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem directa, fenomenológica”. *Idem.*

⁸⁷ *Idem*, p. 11.

exterior e espaço interior numa totalidade que contrariava as normas convencionais de representação e apresentação.

Depois de *Superfícies Moduladas* (1952-1957), *Planos em Superfícies Moduladas* (1956-1958) e *Contra-Relevos* (1959), séries em que explorou uma noção de espaço ainda através da pintura, em 1959, já no âmbito do Neoconcretismo, abandonou a tela enquanto suporte tradicional e começou a testar o espaço tridimensional com *Casulos* (Fig. 75) – trabalhos produzidos a partir de chapas em ferro que dobrava, criando um espaço interior, mas que ainda apresentava como peças de parede. Deixando em definitivo a parede, e realizando uma das formulações enunciadas no *Manifesto Neoconcreto*, que indicava que “se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar portanto, nem na máquina nem no objecto tomados objectivamente, mas como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos”⁸⁸, em 1960 Lygia Clark iniciou a sua conhecida série *Bichos* (Fig. 76 e 77) – que consistiam em estruturas executadas em metal polido, compostas por planos móveis articulados por dobradiças e que podiam, e deviam, ser manuseados improvisadamente pelos espectadores. Compelidos a agir perante a versatilidade dessas estruturas, os espectadores deixavam de ser passivos e tornavam-se em participantes activos ao mesmo tempo que convertiam a obra num mecanismo vivo, dado que para Lygia Clark, os *Bichos* não se destinavam apenas a ser visualizados – o que permitiria apenas compreendê-los de forma parcial. Era necessário que as estruturas fossem manipuladas para que se revelassem em toda a sua extensão. Numa proposta que se relaciona com a noção de *Obra Aberta*, sem a participação do espectador, os *Bichos* não estavam completos enquanto obra. Realizavam-se enquanto tal apenas durante um processo de mutação desenvolvido espacial e temporalmente.

A noção de participação tornou-se num catalisador para as fases seguintes do trabalho da artista, que explorou a relação entre obra e espectador através do que designou como *Objectos Relacionais* ou *Objectos Sensoriais*. Ao procurarem provocar sensações e até despertar emoções, esses objectos implicavam experiências tácteis e sensitivas que podiam incluir a sensação do sopro respiratório – *Respire Comigo* (1968) –; a apreciação do contacto de uma pedra com a palma da mão – *Nostalgia do Corpo: Diálogo* (1968) –; ou a redescoberta do tacto através da utilização de luvas produzidas com diferentes materiais para tocar bolas com diversas dimensões e texturas – *Luvas*

⁸⁸ *Idem.*

Sensoriais (1968) (Fig. 78). Distinguindo-se porém de muitas das práticas performativas que lhe eram contemporâneas, Lygia Clark não implicava directamente o seu corpo na obra – tal como nota Maria Alice Millet, “Clark não toma o lugar do objecto”⁸⁹. A actuação é desenvolvida pelos participantes.

Numa carta datada de 16 de Outubro de 1968, Lygia Clark referia que, para si, o objecto tinha perdido o significado desde 1963, e que se o utilizava era apenas como “mediador para a participação”, acrescentando que em tudo o que fazia havia a “necessidade do corpo humano”⁹⁰. Nesse ano, deslocou-se para Paris, cidade onde viveu até 1975, e na qual encontrou um contexto que estabelecia alguns pontos de contacto com o seu próprio trabalho, tendo convivido com tendências que questionavam e expandiam a noção de obra de arte, que cruzavam diferentes linguagens, e que convidavam à participação do público. Entre 1970 e 1975 dirigiu um seminário experimental na Sorbonne no qual, com um cada vez mais numeroso grupo de estudantes, começou a desenvolver projectos interactivos baseados na partilha de experiências com objectos sensoriais e que assumiam um carácter social e terapêutico. Esses projectos eram determinados por um sentido de colectividade algo teatral e incluíram experiências como *Canibalismo* (1973), no qual um estudante com o corpo coberto de frutos era rodeado por um grupo que, com os olhos vendados, se alimentava desses frutos; *Baba Antropofágica* (1973), que consistia numa situação em que um dos estudantes se deitava e era rodeado pelos restantes, que depositavam sobre o seu corpo fios têxteis retirados das suas bocas; ou *Rede de Elásticos* (1974), no qual, explorando as noções de simbiose e interdependência, estabelecia uma ligação entre todos os participantes através de elásticos, obrigando-os a funcionar como um todo. Quando regressou ao Brasil, essa linha de trabalho ganhou contornos mais privados, assumindo-se como uma psicoterapia destinada a pacientes que Lygia Clark acompanhou de forma continuada.

Partilhando algumas afinidades com o Neoconcretismo, ao qual se associou na década de 1960, e centrando-se no estudo e na exploração da cor “enquanto entidade em

⁸⁹ Maria Alice Millet, *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 134.

⁹⁰ “Since *Caminhando* [1963], the object for me has lost its significance, and if I still use it, it is so that it becomes a mediator for participation. (...) In all I do, there really is the necessity of the human body, so that it expresses itself or is revealed in a first [primary] experience”. Lygia Clark, «Lygia Clark and Hélio Oiticica. Letters 1968-69», *Participation*. editado por Claire Bishop, London / Cambridge – Massachusetts: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2006, p. 110.

si mesma”⁹¹, a partir da segunda metade da década de 1950, também Hélio Oiticica (1937-1980) desenvolveu um percurso evolutivo, da pintura à construção de *environments*, que se orientou igualmente para uma pesquisa sobre a experiência perceptiva do espectador.

Depois de ter seguido uma abstracção geométrica devedora da pintura de Mondrian, que se consolidou em séries como *Sêcos* (1956) ou *Metaesquemas* (1957) e que atingiu o monocromatismo com a *Série Branca* (1959), que apresentava a pintura como presença e não como representação, em 1959 o artista iniciou a série *Bilaterais*, através da qual avançou para um registo tridimensional que designou como *Pintura no Espaço*⁹².

Apesar do primeiro grupo de telas desta série ter sido desenvolvido em formatos convencionais, os seguintes foram constituídos por telas cortadas irregularmente, suspensas a partir do tecto, e em torno das quais os espectadores eram levados a circular, de modo a conseguirem visualizar ambos os seus lados.

Informado por conceitos científicos de espaço e de tempo relativos, a Oiticica interessavam em particular as noções de duração e de dimensionalização do tempo de Henri Bergson, nas quais reconhecia um modelo para testar uma relação, extensível no espaço, entre o espectador e a obra.⁹³

Em 1960, os *Relevos Espaciais* (Fig. 79 e 80) radicalizaram a exploração iniciada com *Bilaterais*. Executados a partir de placas de contraplacado com diferentes configurações, pintadas de amarelo ou de vermelho vivo, e com base numa noção de estrutura, estes relevos formalizavam-se como uma construção no espaço que era determinada pelas relações formais entre as diversas partes que a constituíam, recordando as construções de Tatlin e de Rodchenko. Atingindo diferentes níveis de complexidade, as construções definiam intersecções, intervalos, ângulos, ou dobras e

⁹¹ Alinhando com artistas como Paul Klee, Piet Mondrian ou Kasimir Malevich, para Oiticica, a cor era um ponto de partida fundamental para a exploração pictórica, funcionando não como um atributo mas como um elemento concreto, presente por si mesmo. Para aprofundar esta questão, ver Mari Cármen Ramírez, «The Embodiment of Color», *Hélio Oiticica. The Body of Color*. London / Houston: Tate Publishing / The Museum of Fine Arts, 2007, p. 27-73.

⁹² Tal como referido por Wynne H. Phelan, «To Bestow a Sense of Light: Hélio Oiticica's Experimental Process», *Hélio Oiticica. The Body of Color*. London / Houston: Tate Publishing / The Museum of Fine Arts, 2007, p. 85.

⁹³ De acordo com Mari Cármen Ramírez, o interesse de Oiticica pelas condições perceptivas do espectador não era determinado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, tal como é recorrentemente indicado, mas antes, como comprovam as muitas referências que o artista incluiu nos seus diários entre 1959 e 1963, pela teoria de Bergson, e em particular pelo livro *Matière et Mémoire* (1896 e 1910), no qual desenvolveu a ideia de dissolução da separação entre o corpo e a mente. Mari Cármen Ramírez, *op. cit.*, p. 64.

eram percebidas parcialmente, e de forma variável, a partir da posição assumida pelo espectador.

Nesse mesmo ano, Oiticica escreveu «Cor, Tempo e Estrutura», o texto em que apresentava as ideias que seriam a base do seu trabalho durante os anos seguintes – “(...) a cor e a estrutura são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão destes quatro elementos, que para mim são dimensões de um único fenómeno”.⁹⁴

Núcleos, a série iniciada já em 1962, deu continuidade aos mesmos princípios construtivos mas, assumindo uma ortogonalidade entre os painéis suspensos a vários níveis, permitiu que o espectador passasse a poder circular por entre o espaço definido pela construção, como se de um labirinto se tratasse. Dada a sua suspensão por fios de nylon, os painéis não só estavam sujeitos às variações da luz, como se moviam de acordo com o toque dos visitantes ou com o movimento do ar – relacionando-se desse modo com o espaço envolvente existente ao mesmo tempo que definiam um novo espaço. Estas construções eram classificadas como «pequenas», «médias» ou «grandes», designações que se referiam não exclusivamente ao seu tamanho mas ao seu nível de densidade ou complexidade construtiva. Em 1966, por ocasião da sua primeira exposição individual, Oiticica chegou a associar vários dos núcleos que desenvolvera, criando um *environment* que designou como *Grande Núcleo* ou *Manifestação Ambiental* (Fig. 81).

Tal como Kaprow, o artista chegava a uma solução espacial que envolvia o espectador na obra de modo participativo, levando-o a percorrer, de forma consciente, um espaço real em tempo real. De forma a activar a consciência dos visitantes relativamente à sua própria presença e participação na peça, em Novembro de 1960, chegou aliás a pousar um espelho no pavimento por baixo de um pequeno núcleo.

Paralelamente ao desenvolvimento de *Núcleos*, em 1961 Oiticica iniciou ainda a série *Penetráveis* que, levando o mesmo conceito a um outro limite, definiam-se como construções que não só recebiam o espectador, como o encerravam, funcionando como cabines, numa formalização muito próxima da arquitectura.

Depois de testar essa escala arquitectónica e, curiosamente, numa trajectória inversa à de Kaprow, Oiticica voltou a uma escala de trabalho mais reduzida, tendo produzido entre 1963 e 1969 as séries *Bólides Caixas* e *Bólides Vidros*, que

⁹⁴ Hélio Oiticica, «Cor, Tempo e Estrutura», *Hélio Oiticica: A Pintura depois do Quadro*, editado por Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 137.

materializavam a noção de *transobjecto*⁹⁵. Sem que destinassem a fins utilitários, os *Bóides* partiam de objectos existentes e associavam-lhes alguns elementos manipuláveis, implicando movimento, assim como uma participação activa e uma experiência tátil por parte do espectador. O que estava então implicado nessas peças já não era apenas a duração de um percurso desenvolvido no espaço e no tempo, mas um envolvimento físico com a obra que a alterava, que a completava – voltando aqui a estar presente o conceito de Eco.

Antes de partir para Nova Iorque em 1970, Oiticica desenvolveu ainda, desde o final de 1964, os conhecidos *Parangolés* (Fig. 82), peças produzidas em materiais coloridos como tecidos, plásticos e sacos que se assemelhavam a tendas, a bandeiras ou a capas, e que podiam ser vestidas, funcionando como extensões do corpo que se tornavam activas através do desempenho performativo do participante.

Dado que o processo de produção dos *Parangolés* tinha por base um envolvimento com comunidades locais de samba, as peças não pertenciam exclusivamente a uma esfera artística, mas eram antes elementos que se inscreviam numa zona de cruzamento entre arte e vida, servindo de catalisadores de uma acção real que tanto era percebida por terceiros – que participavam enquanto espectadores partilhando o mesmo espaço e o mesmo tempo em que decorria a acção –, como era vivida de modo directo, expressivo e intensamente sensorial pelos *passistas*⁹⁶. Tratavam-se assim de peças que podiam igualmente ser *vestidas* ou *assistidas* e que apagavam a dualidade entre corpo e mente, permitindo que fossem percebidas “de dentro para fora” ou “de fora para dentro”⁹⁷.

Notemos portanto que, apesar do movimento do corpo determinar a obra, contrariamente ao que aparentam à primeira vista, os *Parangolés* não derivam de um primordial interesse pela exploração do gesto ou da performance propriamente dita mas surgem como uma consequência de um processo que o artista iniciou na pintura. Resultam sobretudo de uma investigação e de uma invenção sobre a cor e sobre os modos de a tornar perceptível – o que o levou a explorar uma dimensão que começou por ser visual mas que se tornou essencialmente espacial e temporal. Tratou-se de uma evolução que, para Oiticica, equivalia à desintegração do quadro e da pintura e que não

⁹⁵ Hélio Oiticica, «Bóides», *Hélio Oiticica: A Pintura depois do Quadro*, editado por Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 148.

⁹⁶ Dançarinos de Samba.

⁹⁷ Mari Carmen Ramírez, *op. cit.*, p. 66.

era reversível: “não há possibilidade, nem razão, para voltar à pintura ou à escultura”⁹⁸, tal como afirmou numa entrevista em 1979.

3.2.6. ESPAÇO PERFORMATIVO EM PORTUGAL

Em Portugal, a longo da primeira metade do século XX, é apenas através de acontecimentos e de propostas pontuais que podemos identificar algumas aproximações a uma noção de performatividade.

Começamos pelo caso do Futurismo que, apesar de logo a partir de 1909, na sequência da publicação do «Manifesto Futurista», ter sido tema de artigos⁹⁹ em alguns jornais portugueses, apenas obteve maior divulgação através do empenho de Guilherme de Santa-Rita (1889-1918) – que em 1914, ao regressar de Paris e autorizado por Marinetti, se propôs a editar o manifesto em Lisboa; que, em colaboração com o segundo número de *Orpheu* (1915), divulgou quatro dos seus trabalhos *futuristas*; que, com o objectivo de apresentar o Futurismo ao público português, organizou a *I Conferência Futurista* no Teatro da República em Lisboa em Abril de 1917; e que, em Novembro do mesmo ano, preparou a revista *Portugal Futurista*.

Embora a noção de espaço real estivesse implícita na proposta futurista através das referências ao *movimento* ou à *velocidade*, não foi sequer na escultura que o Futurismo português encontrou expressão. A *Decomposição Dinamica de uma Mesa + Estylo do Movimento (Interseccionismo Plástico)* (Fig. 83), uma *collage* que Santa-Rita realizara em 1912 (durante o período em que foi bolseiro de Belas-Artes em Paris), e que foi um dos trabalhos publicados no segundo número da *Orpheu*, relaciona-se, desde logo pelo próprio título, com algumas das esculturas desenvolvidas por Boccioni no início da década de 1910 – como *Sviluppo di una Bottiglia nello Spazio*, de 1912, que analisámos anteriormente – embora, tanto quanto se sabe, no caso de Santa-Rita, estes estudos não tenham saído da bidimensionalidade.

⁹⁸ Hélio Oiticica, «Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica para o filme HO», *Hélio Oiticica: A Pintura depois do Quadro*. editado por Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro: Sílvia Roesler edições de Arte, 2008, p. 31.

⁹⁹ Ver José-Augusto França, *op. cit.*, p. 51, 52.

Por outro lado, as pinturas que Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) iniciou em Manhufe no Verão de 1913, registam a superação da representação convencional do tempo e do espaço, traduzindo para temas locais uma assimilação das explorações futuristas e cubistas¹⁰⁰ com que tomara contacto em Paris – como bem revela a dinâmica visual da complexa teia de perspectivas que, em a *Cozinha da Casa de Manhufe* (Fig. 84), de 1913, desenvolveu através da multiplicação e justaposição de planos e de ângulos.

No entanto, depois da sucessiva aproximação a registos abstractos, expressionistas, orfistas, ou fauvistas, são sobretudo as telas que Amadeo produziu em 1917, já na fase final da sua vida, que nos podem revelar uma mais radical desconstrução do espaço. Tratam-se de obras nas quais, numa prática que evoca as técnicas do Dádá – que, isolado pela Guerra, em Amarante desde o Verão de 1914, à partida não podia ter conhecido –, acumulou técnicas e materiais, sobrepondo todas as possibilidades que tinha explorado anteriormente e introduzindo colagens, ganchos de cabelo ou estilhaços de espelho – como acontece em *Coty* (Fig. 85). Através da introdução de elementos quotidianos, essa pintura passou a incluir uma duplicidade que a coloca entre representação e realidade. Os fragmentos de espelho, em particular, ao reflectirem a sua envolvente, incluem, de forma directa e variável, o espaço real na pintura. E mais que isso: o espectador é neles igualmente reflectido, passando assim a fazer parte da obra.

Sensivelmente ao longo do mesmo período, é contudo Almada Negreiros (1893-1970) o artista que mais claramente se aproxima do âmbito da performance. Descrevendo um percurso diversificado, Almada cruzou o desenho, a pintura e a escrita, mas também a representação e a dança, tendo chegado a participar em bailados¹⁰¹ no Teatro de São Carlos e no Teatro da Trindade em 1918. Para além de ter sido bailarino e coreógrafo, actividades directamente ligadas ao palco, as conferências que proferiu em diferentes momentos atestam igualmente uma apetência para um registo performativo.

¹⁰⁰ Apesar da evidência de uma proximidade em termos de linguagem, em 1913 Amadeo partia de uma sensibilidade inteiramente diferenciada: “Nada tem que ver a minha maneira de sentir e compreender com futuristas ou cubistas e se alguma coisa tem é a justificação do contrário. (...) O futurismo é um truc charlatão sem sensibilidade nem cérebro, camelote do cubismo; o cubismo é uma caligrafia mental e literária. A arte tal como a sinto é um produto emotivo da Natureza” – tal como afirmou numa carta ao seu tio Francisco em Agosto de 1913. Amadeo de Souza Cardoso, Carta ao tio Francisco, Paris, 5 de Agosto de 1913, citada por Helena de Freitas, «Amadeo de Souza-Cardoso, Diálogo de Vanguardas», *Amadeo de Souza-Cardoso. Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Assírio & Alvim, 2006, p. 35, 37.

¹⁰¹ Ver José-Augusto França, *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand, 1986, p. 217.

Mais do que leituras públicas, essas conferências assumiram uma componente declaradamente performativa, tal como se tornou evidente pela forma teatral como o artista se expressou, mas também como se vestiu, para proferir o «Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX», a 4 de Abril de 1917 – uma das três leituras que compuseram a *I Conferência Futurista*.

Depois do corte introduzido pelas mortes de Mário de Sá Carneiro (1890-1916), Santa-Rita, Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa (1888-1935), mas sobretudo pela afirmação da ditadura a partir da década de 1930, é apenas na década de 1960 que porventura vamos reencontrar no contexto artístico português uma dinâmica de renovação comparável à que pontuou a década de 1910.

Após o período de continuidade que representou a década de 1950, na qual o eixo de discussão continuou a tensionar-se entre figuração e abstracção, durante a década de 1960 assistiu-se a uma vontade de transgressão que procurou romper com o oficial isolamento nacional. Contrastando com os limites até aí impostos, surgiram novas abordagens, as designadas *rupturas*¹⁰² – propostas que assinalaram uma clara articulação com um quadro internacional alargado. Não é assim accidental que essas propostas fossem desenvolvidas sobretudo por artistas que, tendo saído de Portugal, tinham tido a oportunidade de confrontar-se com as dinâmicas que animavam outros contextos artísticos.

Apesar da emigração, condição necessária para muitos artistas portugueses, não se constituir como uma novidade introduzida nesse momento, foi notável a quantidade de artistas que nesses anos procuraram experiências fora de Portugal – e importa aqui assinalar o decisivo contributo da acção da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) para esse processo, uma vez que, desde a sua inauguração em 1956, vinha a atribuir bolsas de estudo a jovens artistas portugueses, possibilitando uma abertura até então reservada a poucos. É neste quadro que podem ser inscritas as actividades desenvolvidas em Paris, a partir de 1958, pelos KWY – o grupo constituído por João Vieira (1934-2008), Lourdes de Castro (n. 1930), René Bértholo (n. 1935), Gonçalo Duarte (1935-1986), José Escada (1934-1980) e Costa Pinheiro (n. 1932), mas também por Jan Voss (n. 1936), de origem alemã, e por Christo (n. 1935), nascido na Bulgária –, que assinalam um

¹⁰² Cf. catálogo *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Sociedade Lisboa '94 / Livros Horizonte, 1994.

importantíssimo alinhamento de artistas portugueses no processo de definição e afirmação internacional do Nouveau Réalisme.

A emergência de uma nova atenção dada ao objecto, com evidentes ressonâncias do *ready-made* de Marcel Duchamp e do movimento Dada, foi então traduzida em propostas tão diversificadas como as intervenções sobre cartazes de Raymond Hains (n. 1926), Jacques Villégé (n. 1926) e Mimmo Rotella (1918-2006), nas *movimentações* de Jean Tinguely, nas *inventariações* de Daniel Spoerri (n. 1930), nas *compressões* de Cesar (1921-1998), nos *empacotamentos* de Christo ou, como vimos, no *Le Vide* de Klein e no *Le Plein* de Arman. Em síntese, procurava-se uma nova ligação entre arte e vida, um contacto directo com a realidade, que se baseou na apropriação dos despojos de uma sociedade. Os objectos excedentes, o lixo, os restos, foram integrados como parte de um novo léxico criativo no qual era necessário, em primeiro lugar, começar por um gesto – para escolher, eleger, seleccionar.

É ao integrar essa dinâmica que Lourdes de Castro abandona a pintura abstracta que vinha a desenvolver desde o seu período de formação na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) e, a partir de 1961, começa a produzir objectos.

Marcando uma forte alteração na escultura portuguesa, a artista avança para uma produção tridimensional que inicia com *Máquina de Escrever* (Fig. 86) – encontrada no lixo e pintada homogeneamente com tinta de alumínio –, seguindo uma abordagem que, no mesmo ano, teve sequência em trabalhos como *Coroa de Reis* ou *Hélice*, que partem igualmente da eleição de desperdícios e que, através da sua intervenção, ganham um novo valor. São objectos reaproveitados, desterritorializados ou recontextualizados, que, pelo tratamento unificador que recebem, antecedem já o tema das sombras – que se constituiria como um fio condutor do seu trabalho e que viria a formalizar-se nos mais diversos tipos de suportes (serigrafias, telas, objectos em plexiglass, lençóis), chegando a um registo efémero e performativo através do *Teatro de Sombras* (Fig. 87) que, já na segunda metade da década de 1970, Lourdes Castro viria a desenvolver com Manuel Zimbardo (1944-2003).

Numa entrevista que deu em 1962, num momento em que iniciara uma série de caixas quadrangulares que continham diferentes objectos encontrados e uniformizados pela cor, o seu acerto com uma dinâmica artística internacional e a influência de Duchamp foram evidentes no modo como a artista definiu o seu trabalho: “(...) os meus trabalhos situam-se entre a pintura e a escultura, numa gama muito variada (...). Nos elementos que emprego fujo aos objectos bonitos e as minhas construções são

constituídas por objectos em si mesmo banais a que imprimo uma determinada qualidade”¹⁰³.

Notemos que, embora num contexto inteiramente diferenciado e com propósitos igualmente distintos, os objectos que Lourdes Castro produziu entre 1961 e 1962 estabelecem uma dualidade entre um plano artístico e um plano quotidiano da mesma forma que as composições com objectos realizadas dez anos antes por Cruzeiro Seixas estabeleciam uma ambivalência entre um plano real e um plano surreal.

Num mesmo sentido, estabelecendo algumas afinidades com essas ambivalências, e por oposição ao que designava como um “não-espço” – correspondente a um “espço de imagem” e “ilocalizável em relação ao espço da percepção”¹⁰⁴ –, Luís Noronha da Costa (n. 1942) abordou um espço que podia ser duplamente explorado. Também com base em objectos quotidianos, entre 1967 e 1968, produziu uma série de composições que integravam espelhos e vidros translúcidos, e que, introduzindo um cruzamento entre espço real e espço virtual, desafiavam a capacidade perceptiva do espectador – estando deste modo já presente o interesse por uma certa noção de performatividade que no contexto português se tornaria mais evidente na década seguinte. Numa peça sem título, produzida em 1967, o espectador era confrontado com duas esferas em vidro – uma pintada de branco e a outra de preto –, pousadas em cima de um mesmo plinto e entre as quais tinha sido colocado um plano vertical espelhado de ambas as faces (Fig. 88). Os três elementos funcionavam como uma composição simétrica, e, sempre que o espectador tivesse uma visão apenas parcial da reflexão de uma das esferas, essa reflexão era *completada* pela esfera que se encontrava atrás do plano em espelho, visualizando assim uma esfera completa, mas constituída por duas partes: uma parte branca e uma parte preta que correspondiam

¹⁰³ Lourdes Castro, «Quebrar o isolamento nacional deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses – pensam Lourdes Castro e René Bertholo», *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Nº 96 – 31 de Julho de 1963, p. 10-16, entrevista citada no catálogo *KWY, Paris, 1958-1968*. Lisboa: Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001, p. 488.

¹⁰⁴ “O objecto pode ser simplesmente percebido ou ser dado como imagem. No primeiro caso, o espço pode ser explorado. No segundo caso, temos um espço contínuo em si mesmo, espço da imagem, ilocalizável em relação ao espço da percepção: surge assim o «não-espço».” Noronha da Costa, excertos de uma conversa com Rui Mário Gonçalves, originalmente publicada no catálogo da sua exposição individual na Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, p. 3, 4; reproduzidos no catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*. Lisboa: Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2004, p. 86.

também a uma parte virtual e a uma parte real – para além de, num primeiro plano, ver uma esfera inteiramente real.

Uma estratégia semelhante pode ser igualmente identificada em alguns dos objectos produzidos por Manuel Alvess (1939-2009), artista português que se fixara em Paris a meados da década de 1960. Vejamos dois exemplos, produzidos por cerca de 1970: *Realité* (Fig. 89) e *Couleurs Virtuelles ou D'Alvess (vert)* (Fig. 90 e 91). A primeira destas peças consiste numa placa de vidro negro pousada na horizontal, no meio da qual foi encastrado um plano vertical em espelho. A palavra que lhe dá título foi inscrita invertidamente nessa placa, e é através da sua reflexão no espelho que pode ser lida de forma convencional. Ironicamente é portanto no plano virtual da peça que a palavra «*réalité*» pode ser realmente lida. A segunda peça, cria também uma aparente realidade num plano virtual: trata-se de uma caixa rectangular em madeira, na tampa da qual foram inscritas as palavras que lhe dão título, e cujas faces interiores foram forradas com placas de vidro colorido – azul numa das faces, amarelo na face oposta. Quando a caixa é aberta e colocada numa posição vertical em que as suas duas faces assumem uma posição perpendicular, as duas placas de vidro reflectem-se mutuamente: à sua cor original, é sobreposta a cor da placa oposta. O que o espectador passa a ver na realidade é portanto o verde que resulta dessa sobreposição de cores – verde esse que só existe como reflexão, numa dimensão virtual. Como podemos notar, há nestes jogos entre representação, reflexão e objecto real, uma dimensão performativa, no sentido em que se dirigem directamente ao espectador, pois é na posição deste perante a peça que se realiza a ilusão formulada pelo artista. De resto, Alvess interessou-se especificamente pela performance, tal como atestou a sua participação performativa na Bienal de Paris em 1969 e em 1971¹⁰⁵.

Relativamente a um registo assumidamente performativo, num tempo em que a performance e o *happening* eram já termos correntes no circuito artístico internacional, foi a 7 de Janeiro de 1965, na Galeria Divulgação no Porto, que ocorreu o evento que é tido como o primeiro *happening* português.

Concerto e Audição Pictórica foi realizado no âmbito de *Visopoemas*, uma exposição então patente nessa galeria e que, visando o alargamento visual da poesia

¹⁰⁵ Na Bienal de 1969, em conjunto com Leonel dos Santos e José Xavier, Alvess apresentou uma performance que, tendo por base a interacção com uma cadeira com uma campainha, um tapete em linóleo e um caixote do lixo, se constituía como um monótono processo circular. Em 1971, sem qualquer convite para participar, desenvolveu *As 7 Horas da Bienal: Operation 7 Jours d'Alvess*, que consistiu em correr uma hora por dia no recinto da exposição, vestido com uma T-shirt que tinha inscrito o respectivo dia da semana.

portuguesa, consistia num conjunto de trabalhos experimentais de António Aragão (1921-2008), E. M. de Melo e Castro (n. 1932), Herberto Helder (n.1930), António Barahona da Fonseca (n. 1939) e Salette Tavares (1922-1994). Contando com intervenções dos poetas e artistas António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Manuel Baptista (1910-1999) e Salette Tavares, e dos músicos Jorge Peixinho (1940-1995), Mário Falcão e Clotilde Rosa (n. 1930), o evento foi dividido em duas partes, cada uma delas constituída por seis *momentos*. Remetendo para referências internacionais que já aqui apontámos, esses momentos incitaram à participação do público e incluíram a audição de composições experimentais – a primeira das quais foi *Cartridge Music* de John Cage –; uma teatralização com componentes deixadas ao acaso, designada *Funerão do Aragal*; uma interpretação de Salette Tavares intitulada «Ode à Cri... cri... cri... tica... da nossa terra», e diversas outras acções improvisadas – Jorge Peixinho tocou violino e bebeu água por um bidé, enquanto E. M. de Melo e Castro iluminou o público com focos de forte intensidade¹⁰⁶. De acordo com Rui Torres, investigador responsável pelo projecto *Poesia Experimental Portuguesa – Cadernos e Catálogos*¹⁰⁷, o “Concerto” deve ser avaliado como “a única possibilidade de apresentação de toda uma produção visual (gráfica e/ou espacial) que tinha sido pobremente reproduzida nas edições em livro e revista, bem como uma oportunidade para potenciar as características performativas desta poesia plural, através do *happening*”¹⁰⁸.

Numa mesma orientação, em Abril de 1967, foi apresentada a *Conferência-Objecto* na Galeria Quadrante em Lisboa, o evento que acompanhou o lançamento de dois números da revista de poesia experimental *Operação*, organizada por Ana Hatherly (n. 1929) e E. M. de Melo e Castro. Numa colaboração com Jorge Peixinho e José Alberto Marques, os organizadores dessa publicação associaram poesia e música experimental, desenvolvendo uma sequência de acções que davam destaque ao próprio processo – e que incluíram a leitura de um texto (com constantes interrupções improvisadas) e a intervenção sonora sobre duas composições de Jorge Peixinho, que foram reproduzidas por gravadores.

¹⁰⁶ Para uma descrição mais detalhada ver Francisco José Dias Santos Monteiro, *The Portuguese Darmstadt Generation 3/4 The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*. Dissertação de Doutoramento, Sheffield: University of Sheffield, 2003, p. 93, 94 ou Verónica Gullander Metelo, *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura. A Activação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL, 2007, p. 154-159.

¹⁰⁷ Ver <<http://po-ex.net/index.php>>

¹⁰⁸ Rui Torres, «Transposição e variação na poesia gráfica e espacial de Salette Tavares», disponível em <http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=101&Itemid=31&lang=>>, consultado a 22 de Dezembro de 2009.

Foi já em 1970 que João Vieira apresentou *O Espírito da Letra*, um evento performativo, ou uma “acção-espectáculo e destruição”, tal como o designou E. M. de Melo e Castro num artigo¹⁰⁹ publicado na *Colóquio / Artes* em Fevereiro do ano seguinte.

Após ter sido confrontado com o Nouveau Réalisme em Paris enquanto membro dos KWY, e depois de ter desenvolvido uma pintura evocativa do *lettrisme* e da poesia concreta, na qual os caracteres alfabéticos eram já manipulados plasticamente enquanto elementos apropriáveis, João Vieira traduziu tridimensionalmente a sua pesquisa, transformando esses caracteres em objectos rígidos, construídos em madeira, com cerca de 2,50 metros de altura e 50 cm de espessura. Distribuídos numa sala da Galeria Judite Dacruz em Lisboa, esses volumes foram primeiro apresentados ao público e, de seguida, com o auxílio de algumas crianças, destruídos pelo artista (Fig. 92). Numa segunda sala, João Vieira apresentou pintura, colocando em paralelo duas explorações em torno da mesma questão.

A essa primeira exposição, designada como *Exposição Dura*, seguiu-se no ano seguinte *Expansões – Exposição Mole*, organizada na mesma galeria. João Vieira preencheu então o espaço expositivo com letras executadas em poliuretano expandido colorido, de grandes dimensões, que foram apropriadas e utilizadas pelo público. A dado momento, dando corpo e movimento às letras, um grupo de quatro modelos vestidas com letras flexíveis desfilou por entre os presentes.

Testando igualmente a relação entre corpo e objecto, no ano seguinte, no quadro da Expo AICA¹¹⁰ 72, que decorreu na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) em Lisboa, o artista apresentou *Incorpóreo*, uma acção ritualizada na qual um objecto-invólucro moldado em poliuretano rígido e configurado como um molde para um corpo foi temporariamente ocupado por uma mulher – que entrou no espaço vestida de dourado, despiu-se, ocupou o objecto, e de seguida, num processo inverso, saiu, vestiu-se e abandonou o espaço. Também esta performance teria sequência alguns anos mais tarde: em Abril de 1979 esse mesmo objecto foi libertado nas águas de uma represa em Malpartida de Cáceres no âmbito da SACOM II, a Semana de Arte Contemporânea organizada por Wolf Vostell (1932-1998).

¹⁰⁹ E. M. de Melo e Castro, «João Vieira Letra a Letra», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 1 – Fev. 1971, p. 18-25.

¹¹⁰ Associação Internacional de Críticos, cuja secção portuguesa foi fundada em 1969.

Ainda em 1972, a exploração performativa foi marcada por *Egotemponírico*, um *happening* que o pintor Espiga Pinto (n. 1940) desenvolveu, a convite de Jaime Isidoro (1924-2009) – que em 1964 fundara em Valadares a Casa da Carruagem, um espaço de atelier aberto a actividades experimentais.

Realizado a 11 de Outubro desse ano e pensado como um processo de alargamento de um projecto pictórico que o artista iniciara em 1967/68, esse *happening* foi desenvolvido em três momentos que corresponderam a três espaços diferenciados. Enquanto a primeira parte, com lugar na Ponte da Arrábida, consistiu no lançamento ao rio Douro de um disco de grandes dimensões¹¹¹, e contou com a participação do público¹¹², a segunda parte decorreu no pinhal circundante à Casa da Carruagem e foi definida pela fruição de um *environment* que o artista criara com formas recortadas em esponja. A terceira e última parte, uma “homenagem ao sol”, desenvolveu-se na Praia de Valadares, onde Espiga Pinto se libertou de uma esfera em esponja, também de grandes dimensões, à qual tinha sido amarrada uma longa rede e que, novamente com a ajuda de alguns membros do público, foi depois lançada ao mar.

Devemos ainda salientar a performance *Rotura* (Fig. 93)¹¹³, desenvolvida em 1977, na Galeria Quadrum em Lisboa, por Ana Hatherly. Estendendo-se a diferentes suportes – e logo a diferentes tipos de espaço e de tempo –, essa acção teve por base a disposição, em labirinto, de treze grandes painéis de papel de cenário (1,20m X 2,20m) que, num gesto destruidor, a artista rasgou enquanto era fotografada e filmada por duas equipas técnicas.

Como começam por assinalar estes eventos, ao longo da década de 1970, apesar da ausência de uma mais sólida estrutura capaz de consolidar a performance e o *happening* em Portugal – quer no que se refere a espaços capazes de assegurar eficazmente uma programação consistente e continuada, quer em termos de divulgação especializada¹¹⁴ –, foram desenvolvidas diversas iniciativas que conseguiram gerar uma

¹¹¹ Tratava-se de uma peça circular com um raio de 1 metro e uma espessura de 40 cm, recortada em esferovite e pintada de amarelo metalizado, que pretendia simbolizar uma lua. Cf. Verónica Gullander Metelo, *op. cit.*, p. 166-170.

¹¹² Os presentes mergulharam as mãos na mesma tinta fresca amarela com que fora pintado o disco.

¹¹³ No ano seguinte, *Rotura* viria a ser considerada por Ernesto de Sousa como “um dos pontos altos da arte portuguesa”. Cf. Ernesto de Sousa, «Ana Hatherly e a Difícil Responsabilidade da Desordem», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 36 – Mar. 1978, p. 27.

¹¹⁴ Notemos que a *Colóquio / Artes*, a única revista especializada publicada regularmente entre Fevereiro de 1971 e Outubro de 1996 pela Fundação Calouste Gulbenkian, apesar de ter registado, e mesmo pontualmente ter destacado, diversos acontecimentos relacionados com a performance e com *happening*, não acompanhou nem desenvolveu uma reflexão aprofundada em torno dessas explorações, tendo continuado, ao longo do período da sua publicação, a centrar-se sobretudo nos suportes tradicionais. Por

dinâmica entre diferentes partes do país. Influenciadas sobretudo pela via francesa definida por Jean-Jacques Lebel, e embora fragmentadas, episódicas, parcelares e organizadas em torno de diferentes pólos, essas iniciativas marcam, de forma afirmativa, a definição de um registo performativo no tecido artístico português.

Com efeito, a performance em Portugal ganhou consistência através de uma geometria irregular e descentralizada, dentro da qual podemos distinguir diversos vectores que muitas vezes se cruzaram: a divulgação de tendências experimentais que a Galeria Quadrum passou a apresentar em Lisboa depois da Revolução de Abril; a dinâmica criada pela Casa da Carruagem em Valadares; a programação experimental e multidisciplinar que foi apresentada até 1974 na Galeria Ogiva em Óbidos (fundada pelo escultor José Aurélio em 1970); as iniciativas do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), fundado em 1958 enquanto parte da orgânica da Associação Académica de Coimbra; o contributo da Galeria Alvarez no Porto, que na continuidade da divulgação que vinha a promover desde 1954¹¹⁵, apresentou exposições de novos artistas; ou ainda a divulgação promovida, a partir do final da década de 1970, pelas galerias Quadrante e Diferença, em Lisboa.

Associada a diversos destes vectores, e de enorme importância, é a acção que Egídio Álvaro desenvolve ao longo deste período – desde a criação da revista *Artes Plásticas* em 1973, em parceria com a Galeria Alvarez; à organização, com Jaime Isidoro, do ciclo *Perspectiva 74* que decorreu na Galeria Dois (um espaço expositivo ligado à Galeria Alvarez) no Porto e dos subsequentes *Encontros Internacionais de Arte*¹¹⁶; à sua associação ao Grupo Puzzle¹¹⁷; à programação do *Ciclo de Arte Moderna*¹¹⁸, que entre 1977 e 1982 organizou Instituto de Arte e Decoração ou à

outro lado, a revista *Artes Plásticas*, cujo primeiro número foi publicado em Outubro de 1973, e que resultou de uma articulação de Egídio Álvaro com a Galeria Alvarez, procurou reflectir a dinâmica de vanguarda então em curso, mas a sua publicação durou apenas até Janeiro de 1977.

¹¹⁵ Fundada em 1954 como Academia Dominguez Alvarez por Jaime Isidoro e António Sampaio, foi nesta galeria que em 1955 se expuseram pinturas de Portinari pela primeira vez em Portugal, e que foi organizada a primeira exposição póstuma sobre a Amadeo de Souza-Cardoso.

¹¹⁶ Organizados em 1974 na Casa da Carruagem em Valadares, em 1975 em Viana do Castelo, em 1976 na Póvoa do Varzim, em 1977 nas Caldas da Rainha e, a partir de 1978, pensados já como Bienal, em Vila Nova de Cerveira.

¹¹⁷ Criado em Paris em 1975, o Grupo Puzzle foi inicialmente constituído por Egídio Álvaro, Graça Morais, João Dixo e Jaime Silva, mas logo no ano seguinte acolheu Albuquerque Mendes (n. 1953), Fernando Pinto Coelho (n. 1951), Dário Alves (n. 1940), Carlos Carreiro (n.1946) e Armando Azevedo (n. 1946).

¹¹⁸ O *Ciclo de Arte Moderna* decorreu ao longo de oito edições, cada uma das quais constituída por uma primeira performance desenvolvida na rua, uma segunda nas instalações da escola e um debate final para discussão dessas actividades. Nessas edições, que deram origem à publicação de oito *Cadernos de Arte Portuguesa*, participaram Albuquerque Mendes, Darocha, Manuel Alvess, Miguel Yeco, Armando Azevedo, Manuel Barbosa e Elisabete Mileu.

dinâmica que introduziu em Portugal através da Galeria Diagonale, que fundou em Paris em 1979.

Também relacionada e cruzada com alguns dos vectores que enumerámos, e de certo modo complementarmente ao contributo de Egídio Álvaro, a acção desenvolvida por Ernesto de Sousa (1921-1988) ao longo do mesmo período perfila-se como um contributo igualmente importante – ao qual daremos a devida centralidade no próximo capítulo.

3.2.7. TEATRALIDADE

Se recuarmos à discussão norte-americana sobre a produção e definição minimalista, podemos agora melhor compreender que é de facto em grande parte com uma dinâmica performativa que essas propostas se podem relacionar, uma vez que, como vimos anteriormente, o desempenho do público é uma das componentes previstas na formulação da obra.

Na verdade, nessas propostas, o espaço e as próprias peças funcionam como elementos que fazem parte de uma situação antecipada pelo artista e que é apenas activada com a presença do visitante, e foi precisamente por esse motivo que o Minimalismo desencadeou fortes reacções adversas por parte de alguns críticos, destacando-se Clement Greenberg e Michael Fried, que as perspectivavam como “teatrais” dado que implicavam, inerentemente, uma experiência com uma duração.

Publicado na *Artforum* em Junho de 1967, «Art and Objecthood», de Michael Fried, foi o artigo que consubstanciou esta perspectiva, marcando um terceiro vértice para a discussão despoletada pelos textos de Donald Judd e de Robert Morris, que já abordámos.

Para além de problematizar a posição ambígua assumida pelo Minimalismo relativamente à pintura e à escultura, Fried apontava a noção de «forma» proposta quer por Judd, quer por Morris enquanto “factor crítico”¹¹⁹. Partindo do exemplo da pintura

¹¹⁹ “For both Judd and Morris, however, the critical factor is *shape*”. Michael Fried, «Art and Objecthood» (1967), reproduzido em *Minimal Art. A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995, p. 117.

– e mais concretamente da pintura de Stella, de Olitski e de Noland –, notava um conflito na ênfase dessa «forma», referindo que para os minimalistas a forma coincidia com o objecto. Contrapondo essa orientação, sustentava que a forma não devia ser meramente “literal”, mas antes “pictórica”, sob risco de se tornar simplesmente “objectual”¹²⁰. Nesta argumentação, ao reduzir-se a um carácter objectual, a “arte literalista” (como preferia designar a produção minimalista), colocava-se numa realidade banal – que designou como “objecthood”.

Foi pois ao optar por uma expressão tridimensional que, para Fried, o Minimalismo se posicionara numa condição comum à arte e à não-arte – uma ideia directamente colhida de Greenberg que, no texto então recentemente publicado «Recentness on Sculpture», suportava que o limite entre arte e não-arte tinha de ser procurado no tridimensional, já que era aí que se situava a escultura, mas também tudo o que era material mas que não era arte¹²¹. Era assim na partilha dessa condição que Fried encontrava uma ligação entre Minimalismo e “objecthood”, o que na sua opinião era apenas um pretexto para criar um “novo género de teatro”, a “negação da arte”¹²².

Na sua perspectiva, a sensibilidade minimalista era teatral porque, tal como o teatro, implicava uma audiência¹²³. Tinha o problema de tomar em consideração as circunstâncias em que o espectador encontra a obra – obra essa que era definida como uma presença que criava uma situação, estabelecendo uma relação física que implicava uma experiência com uma duração. E ao mesmo tempo que a obra minimalista dependia do espectador, era incompleta sem ele, esperava por ele.¹²⁴

De forma conclusiva, Fried defendia três proposições: que o sucesso, ou mesmo a sobrevivência, das artes dependia crescentemente da sua capacidade para anular o

¹²⁰ “What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects: and what decides their identity as painting is their confronting on the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects, this can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape – it must be pictorial, not, or not merely, literal”. *Idem*, p. 120.

¹²¹ Clement Greenberg, «Recentness on Sculpture», *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / London: University of California Press, 1995, p. 182, 183.

¹²² “(...) the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art”. Michael Fried, *op. cit.*, p. 125.

¹²³ “For theatre has an audience – it exists for one – in a way the other arts do not - in fact, this more than anything else is what modernist sensibility finds intolerable in theatre generally. Here it should be remarked that literalist art, too, possesses an audience (...)”. *Idem*, p. 140.

¹²⁴ “And inasmuch as literalist work depends on the beholder, is incomplete without him, it has been waiting for him”. *Idem*.

teatro¹²⁵; que a arte degenerava ao aproximar-se da condição de teatro¹²⁶; e que os conceitos de qualidade e valor eram apenas totalmente válidos dentro das artes individualizadas – uma vez que “What lies between the arts is theatre”¹²⁷.

Fried recusava portanto qualquer tentativa de cruzamento ou contaminação entre categorias artísticas, fechando a sua concepção modernista a qualquer possibilidade de variação. Mesmo a possibilidade de extensão no tempo¹²⁸ é erradicada do modelo que defende, uma vez que as noções de duração e de experiência são entendidas como paradigmaticamente teatrais. Afinal, “Presentness is grace”.¹²⁹

¹²⁵ “The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre”. *Idem*, p. 139.

¹²⁶ “Art degenerates as it approaches the condition of theatre”. *Idem*, p. 141.

¹²⁷ “The concepts of quality and value – and to the extent that these are central to art, the concept of art itself – are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre”. *Idem*, p. 142.

¹²⁸ Que faria todo o sentido aplicar aos trabalhos de artistas que defende, como David Smith, ou Anthony Caro, uma vez que se tratam de obras que podem ser perspectivadas sobre diferentes ângulos através de um percurso no espaço e logo que implicam também uma duração no tempo. Fora aliás o próprio Greenberg que assinalara esta possibilidade, ao notar que as esculturas de David Smith são passíveis de serem lidas tridimensionalmente ou bidimensionalmente – uma constatação que acaba também por revelar a fragilidade do modelo modernista, já que em causa está uma leitura enquanto pintura mas igualmente enquanto escultura. Clement Greenberg, «The New Sculpture», *Art and Culture: Critical Essays*. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989, p. 139-145.

¹²⁹ Michael Fried, *op. cit.*, p. 147.

4. HETEROGENEIDADE

4.1. A ANARCHITECTURE DE GORDON MATTA-CLARK

Entre Março e Junho de 1974, Gordon Matta-Clark (1943-1978) serrou ao meio uma tradicional habitação unifamiliar de dois pisos situada na Humprey Street em Englewood, uma zona de New Jersey. Anulando uma perspectiva da habitação enquanto totalidade, os dois cortes paralelos realizados pelo artista eliminaram a separação entre exterior e interior, entre público e privado, já que introduziram uma abertura que possibilitava uma comunicação não controlada entre ambos esses espaços.

A prevista e iminente demolição da casa em questão estabelecia à partida que os resultados dessa operação estavam inevitavelmente condenados a desaparecer. Para Matta-Clark, essa fora de resto uma das condições que determinara a sua escolha, entendendo que a posterior destruição era uma condição necessária à sua intervenção – que designou como *Splitting* (Fig. 94).

Splitting pôde ser acompanhado durante o processo de intervenção de Matta-Clark, que, de modo performativo, ofereceu a uma audiência de transeuntes a possibilidade de assistirem à realização dos cortes; foi de seguida visitado por habitantes de passagem ocasional, mas também por um conjunto de interessados que se deslocou propositadamente àquele espaço; e foi documentado através de fotografias, de fotomontagens e ainda por um filme realizado pelo próprio artista durante a operação. Posteriormente, os quatro cantos do telhado da habitação então extraídos, foram apresentados escultoricamente num contexto artístico, sob a designação *Four Corners* (Fig. 95).

Relacionando-se com a noção de *ready-made*, mas não se deixando limitar por ela, a aparatosa intervenção desenvolvida não se resumiu à apropriação e transformação de um objecto preexistente. Funcionou sobretudo como um modo de problematizar uma série de questões que já vinham a caracterizar a obra de Matta-Clark, e que atravessam temáticas sociais, políticas, urbanas e arquitectónicas. Apesar de ser talvez o seu mais

conhecido trabalho, *Splitting* deu assim continuidade a um heterogéneo percurso, no qual o espaço foi recorrentemente problematizado¹.

O interesse de Matta-Clark pelo espaço, e pela arquitectura em particular, fora consolidado entre 1962 e 1968², os anos em que estudou na Cornell University em Ithaca – onde conheceu Dennis Oppenheim (1938-2011) e se relacionou com Robert Smithson (1938-1973), que se tornou numa das suas principais referências. A noção de *entropia*³ de Smithson foi aliás logo explorada nas suas primeiras obras, como *Photo-Fry* (1969) – um trabalho que integrou a exposição *Documentations* organizada na John Gibson Gallery de Nova Iorque, e que consistiu na acção de fritar polaroids em óleo a ferver, às quais o artista adicionava folha de ouro, e que enviou posteriormente, como cartões natalícios, para alguns amigos –, ou *Museum* (1970) – uma obra apresentada na também nova-iorquina Bykert Gallery, e que revelava o processo de putrefacção de uma mistura gelatinosa que fora cozinhada e colocada em longos tabuleiros rectangulares pousados no pavimento da galeria.

A partir de 1970, foi já a viver em Nova Iorque que Matta-Clark começou a desenvolver projectos muitíssimo diversificados, que problematizavam o espaço de um modo directo e que, de uma forma ou de outra, estabeleciam fortes vínculos com locais concretos dessa cidade.

Em 1971, entre outras actividades, e em parceria com Carol Gooden, abriu o restaurante *Food* na Prince Street no então duvidoso bairro do Soho, estabelecendo uma experimental aliança entre arte e culinária que contou com a colaboração de muitos outros artistas⁴; produziu *Sauna Cut*, a extracção de dois pedaços da sauna de um loft,

¹ Dado o tipo de intervenção, *Splitting* vinha em particular na sequência de dois projectos que o artista desenvolvera em Itália no Outono anterior: *Intraform*, um corte realizado num armazém abandonado em Milão, e *A W-Hole House*, uma intervenção autorizada, executada em duas fases, num edifício de escritórios situado numa zona industrial em Génova – projectos em que a arquitectura serviu de base às suas intervenções. A primeira fase de *A W-Hole House*, *Atrium Roof*, consistiu no corte do topo do telhado piramidal do edifício e da remoção desse fragmento, enquanto *Datum Cuts*, a segunda fase, correspondeu a dois cortes horizontais, serrados a diferentes alturas, nas paredes do miolo da construção.

² Durante 1963, Matta-Clark interrompeu contudo esses estudos, tendo passado um ano em Paris a estudar Literatura Francesa na Sorbonne.

³ Trata-se de um termo originalmente utilizado na física termodinâmica, referente a uma força dissuasora que introduz uma desordem na *Primeira Lei da Conservação da Energia* – que estabelece a energia como uma constante que não pode ser criada ou anulada. No contexto artístico da década de 1960, a noção de entropia foi relacionada com a decomposição ou desmaterialização inerentes à natureza temporal dos materiais pobres que começaram então a ser utilizados.

⁴ No *Food*, Matta-Clark organizou as *Sunday Night Guest Chef Dinners*, noites em que o jantar era criativa e experimentalmente confeccionado por um artista convidado, e nas quais participaram Robert Rauschenberg, Donald Judd ou Keith Sonnier, entre muitos outros artistas. Um dos mais famosos jantares preparados nesse contexto foi cozinhado pelo próprio Matta-Clark, tendo por tema «Ossos» e que ocorreu a 20 de Fevereiro de 1972. De acordo com Pamela M. Lee, muitas das propostas era provavelmente “mais

que correspondeu ao seu primeiro corte numa estrutura arquitectónica; apresentou várias performances; realizou filmes em Super 8 e em vídeo; e colaborou na organização da 112 Greene Street Gallery – um espaço alternativo dirigido por Jeffrey Lew mas dinamizado por diversos criadores⁵.

A sua associação à 112 Greene Street Gallery – o local que lhe permitiu elaborar livremente diferentes projectos, e onde chegou a viver – foi crucial para a relação que estabeleceu com a arquitectura durante os anos seguintes, tal como reconheceu em 1974: “Evoluiu [a origem do interesse em trabalhar com edifícios] a partir daquele período em 1970 em que eu estava a viver na cave da 112 Greene Street e a fazer coisas em diferentes cantos. Inicialmente nem todas se relacionavam com a estrutura, eu estava apenas a trabalhar num lugar, mas eventualmente comecei a tratar o lugar como um todo, como um objecto”.⁶

Definindo-se como processos, as obras que desenvolveu nesse espaço em 1971, revelavam, efectivamente, uma firme conexão com o lugar. *Cherry Tree* consistiu na escavação de um buraco na cave da galeria, onde o artista plantou o rebento de uma cerejeira e do qual cuidou até a planta secar, enquanto *Time Well* se constituiu como que um memorial a esse primeiro trabalho, tendo correspondido à betonagem do buraco anteriormente aberto, onde foi depositado um frasco que continha as cinzas do rebento de cerejeira. Preenchendo o poço de um elevador desactivado que se localizava na mesma cave, *Winter Garden* era um depósito de garrafas encontradas nas ruas de Nova Iorque que, através da contribuição de diversos dos frequentadores daquele espaço, ia aumentando de dimensão ao longo do tempo.

Continuando a relacionar-se directamente com a arquitectura, a partir de 1972, Matta-Clark começou, ilegalmente, a retirar fragmentos de edifícios que se localizavam em zonas da cidade consideradas problemáticas. *Bronx Floors* (Fig. 96), exibido na 112 Greene Gallery em 1972, mas desenvolvido até 1973, consistiu na apresentação de uma série de secções de pavimentos, paredes e tectos removidos de edifícios abandonados no

fabulosas que realistas, ou pelo menos, mais visuais que comestíveis”. Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2001, p. 71.

⁵ Entre os quais, Alice Aycock, Vito Acconci, Chris Burden, Philip Glass, Mel Bochner, Laurie Anderson, Juan Downey, Trisha Brown ou William Wegman.

⁶ “It evolved out of that period in 1970 when I was living in the basement at 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially, they weren’t at all related to the structure, I was just working in a place, but eventually I started treating the place as a whole, as an object”. Gordon Matta-Clark entrevistado por Liza Bear, «Splitting: The Humphrey Street House», *Avalanche*, New York, Dec. 1974, p. 34-37, artigo reproduzido em *Gordon Matta-Clark*, editado por Corinne Diserens, London / New York: Phaidon, 2003, p. 163-169.

Bronx, assim como de fotografias que registavam esses espaços depois dessa intervenção, documentando a proveniência das extracções – e que funcionavam portanto como um *index* de uma acção que fora desenvolvida num outro tempo e local, tal como viria a notar Rosalind Krauss⁷, recuperando o termo de Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Paralelamente a esse tipo de intervenção, que continuou a apresentar através de projectos como *Walls Paper* (1972) ou *Doors, Floors, Doors* (1976), Matta-Clark interessou-se pelo próprio sistema imobiliário, tendo comprado, ao longo de 1973, um conjunto de cinco terrenos situados em Queens e em Staten Island que tinham sido colocados à venda nos leilões da instituição pública City of New York, e que se resumiam a reduzidos lotes residuais ou intersticiais, resultantes do próprio planeamento urbano da cidade. Tratavam-se de espaços sobrantes, alguns mesmo inacessíveis, sem qualquer interesse do ponto de vista comercial, e que se tornaram propriedade do artista através de um processo burocrático – mas que não visavam, nem permitiam sequer, qualquer usufruto. *Reality Properties: Fake Estates*, a designação desse projecto, consistiu na compra dos lotes em questão e na organização de “documentação escrita sobre a parcela de terreno, incluindo dimensões exactas e localização, e talvez uma lista das ervas que ali crescem”, que incluía ainda “uma fotografia à escala real da propriedade”.⁸

Estabelecendo paralelos com as teorias situacionistas de Guy Debord, em 1974, Matta-Clark, Suzanne Harris e Tina Girouard, formaram o colectivo *Anarchitecture*, que procurou dinamizar a discussão sobre as ambiguidades e a transitoriedade do espaço. As sessões que organizaram, e que contaram com a participação de artistas como Richard Nonas (n.1936) ou Laurie Anderson (n.1947), não se centravam em exclusivo na arquitectura, apesar de a tomarem como um dos seus principais campos de referência. A noção de *Anarchitecture* implicava um pensamento relacionado de facto com a arquitectura, mas, introduzindo-lhe uma disfunção, referia-se sobretudo a espaços e a práticas que lhe eram tangenciais ou complementares. Segundo Matta-Clark, o que estava em questão para o grupo não era propriamente a arquitectura: “O objectivo arquitectónico do grupo era mais elusivo do que fazer peças que demonstrassem uma

⁷ Rosalind Krauss, «Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 4 - Fall 1977, p. 59-67.

⁸“(…) written documentation of the piece of land, including exact dimensions and location, and perhaps a list of weeds growing there (...) and a full scale photography of the property”. Gordon Matta-Clark, citado por Pamela M. Lee, *op. cit.*, p. 99.

atitude alternativa para com os edifícios. (...) Nós estávamos mais a pensar em vazios metafóricos, intervalos, espaços sobrantes, lugares que não estavam desenvolvidos (...) por exemplo, os lugares em que páras para apertar os atacadores, lugares que são apenas interrupções nos teus movimentos quotidianos. Estes lugares são também perceptivelmente significantes porque fazem uma referência ao espaço de movimento”.⁹

Em Dezembro de 1976, na sequência de um convite para a participar numa exposição organizada no Institute for Architecture and Urban Studies de Nova Iorque – uma instituição fundada pelo arquitecto Peter Eisenman em 1967, e que concentrava as actividades de uma série de outros profissionais ligados à Cornell School of Architecture – Matta-Clark produziu *Window Blow-Out* (Fig. 97), um trabalho que esclarece a sua ambivalente e inquietante posição perante a arquitectura. Contrariando a proposta que submetera inicialmente (que consistiria em recortar uma parte de uma das salas do Instituto), e perante o olhar atónito dos presentes, o artista estilhaçou agressivamente uma série de vidros das janelas da instituição, com tiros de pressão de ar. Esse acto, documentado por uma série de 8 fotografias, foi muitíssimo mal aceite e revelou inequivocamente a sua posição crítica não só perante a arquitectura, mas também em relação à própria instituição em causa¹⁰.

Mesmo em trabalhos como *Splitting*, determinados por uma forte relação com a arquitectura, podemos notar que o seu foco não era tanto especificamente arquitectónico, mas sobretudo escultórico e espacial – como então afirmou, “não se trata tanto de usar ideias escultóricas na arquitectura, mas mais de fazer escultura a partir da arquitectura”¹¹.

Explorando essa abordagem, depois de 1974, Matta-Clark produziu ainda uma série de cortes em edifícios que procuravam problematizar a percepção espacial de diferentes modos, tal como aconteceu com *Days' End*, um conjunto de aberturas de grande dimensão que, entre Julho e Agosto de 1975, realizou ilegalmente na cobertura, no pavimento e na fachada de num armazém marítimo abandonado junto ao Hudson no Meatpacking District de Nova Iorque – que acabou por o levar a um processo jurídico; *Conical Intersect*, uma intersecção que, no mesmo ano, criou entre dois edifícios no bairro de Beaubourg em Paris e que se ligou à discussão sobre a então futura e

⁹ Gordon Matta-Clark entrevistado por Liza Bear, *op.cit.*, p. 34.

¹⁰ “Estes eram os rapazes com quem estudei em Cornell, estes eram meus professores. Eu detesto o que defendem” – afirmou nessa ocasião. Gordon Matta-Clark, citado por Pamela M. Lee, *op. cit.*, p. 116.

¹¹ “The whole thing of introducing architecture into my work has been developing for a long time, that’s becoming clearer to me. It’s not about using sculptural ideas on architecture, it’s more like making sculpture out of it”. Gordon Matta-Clark entrevistado por Liza Bear, *op. cit.*, p. 163-169.

problemática construção do Centre George Pompidou; *Office Baroque*, uma sequência de perfurações executadas, em 1977, nos pavimentos, nas paredes e na cobertura de um edifício de escritórios desactivado na Antuérpia; ou *Circus* (Fig. 98), que a convite de Judith Russi Kirschner, então curadora do Museum of Contemporary Art de Chicago, desenvolveu entre 17 e 27 de Janeiro de 1978, num edifício de três pisos adjacente ao museu e que se formalizou como um total esventramento da construção através de uma complexa e dinâmica articulação de recortes circulares que a revelavam como uma sequência de espaços interligados.

Nestes projectos, o que Matta-Clark pretendia não era simplesmente operar sobre um objecto mas, através de cortes, de fracturas, de desmembramentos, da abertura de planos ou da deslocação de partes, problematizar o espaço, introduzir questões e recontextualizar criticamente a construção em causa, colocando-a sob uma nova perspectiva. Nesse sentido, o processo desenvolvido sobre os edifícios em que interveio não consistia numa destruição, mas antes numa revelação, com implicações políticas e sociais, que desmontava uma situação inicial¹².

O próprio modo como o mesmo projecto era explorado através de diferentes suportes levava, desde logo, a que pudesse desencadear diferentes percepções, interpretações e leituras. Em todo o caso, apesar da maior parte das obras terem ficado registadas através de desenhos, fotografias, fotomontagens e filmes – elementos que eram entendidos como parte do trabalho e aos quais era atribuído um valor próprio e não apenas documental –, Matta-Clark acabou por reconhecer que a experiência física das obras era fundamental: “Tens de caminhar (...) Há certas peças que podem ser sintetizadas a partir de uma vista única – pelo menos caracterizadas. E depois há outras que me interessam mais, finalmente, que têm uma espécie de complexidade interna que não admite uma vista única ou total, o que eu penso ser uma coisa boa”.¹³

Para além dos cortes, e até 1978 (ano da sua prematura morte), Matta-Clark desenvolveu ainda projectos tão diversos quanto *Chinatown Voyeur* (1971), registos fílmicos do quotidiano de habitantes de Chinatown, captados transgressivamente a partir do exterior através de janelas; *Graffiti Truck* (1973), uma acção participatória em que os

¹² Podemos aliás relacionar essa abordagem com a noção de *desconstrução* de Jacques Derrida (1930-2004), já que consistia num processo transdisciplinar que não coincide com uma destruição, mas sim com uma desmontagem, uma decomposição de elementos capaz de criar novos contextos e permitir diferentes leituras.

¹³ “You have to walk. (...) There are certain kinds of pieces that can be summarized from a single view – at least characterized. And then there are other ones which interest me more, finally, which have a kind of internal complexity which doesn’t allow for a single or overall view, which I think is a good thing”. Gordon Matta-Clark entrevistado por Judith Russi Kirshner, citado por Pamela M. Lee, *op. cit.*, p. 137.

habitantes de um bairro no sul do Bronx puderam grafitar com sprays a carrinha que conduzia – que de seguida, sob o título *Alternatives to the Washington Square Art Fair*, cortou em partes que vendeu como obras de arte –; *Photoglyphs* (1973), uma sequência de fotografias a carruagens de metropolitano grafitadas; *Clocktower* (1973), uma performance em que, perante uma vasta audiência, realizou actividades domésticas usualmente privadas¹⁴; *Cuisse de Beuf*, (1975) realizada em Paris paralelamente ao *Conical Intersect*, e que consistiu na distribuição gratuita de sandes de carne de vaca¹⁵ que o próprio artista grelhou no local destinado à construção do então futuro museu em Beaubourg; *Substrait (Underground Dailies)* (1976), uma série de filmes que, durante um período, registaram diariamente os túneis subterrâneos do metro de Nova Iorque; *Descending Steps for Batan* (1977), uma contínua escavação no pavimento da galeria parisiense Yvon Lambert, dedicada ao irmão então recentemente falecido e que funcionou como um memorial fúnebre dentro do espaço expositivo; ou ainda *Jacob's Ladder* (1977), uma estrutura fixada à chaminé de uma fábrica, que definia um metafórico percurso ascendente e que apresentou em Kassel no âmbito da Documenta 6.

Embora estes trabalhos correspondam a um heterogéneo conjunto de propostas, podemos no entanto reconhecer que a noção de *Anarchitecture* acabou por atravessar todas as actividades desenvolvidas por Matta-Clark – actividades essas que não eram arquitectura mas que operavam na arquitectura, transformavam a arquitectura e que se relacionavam com a arquitectura. Mesmo quando se desenvolviam à sua margem.

4.2. CISÃO NO MINIMALISMO

Apesar da importância e até centralidade que o Minimalismo conquistou ainda durante os primeiros anos da década de 1960, estava longe de ser uma produção que reunia um consenso, até mesmo entre os próprios autores que lhe estavam associados. Muitos dos artistas que à partida se interessavam pelas mesmas questões, desenvolviam abordagens que colidiam com diversos dos princípios base dessa produção, tal como

¹⁴ Matta-Clark tomou banho, fez a barba e lavou os dentes. A performance ocorreu no espaço alternativo The Clocktower, localizado na 108 Leonard Street em Nova Iorque e dirigido por Alanna Heiss.

¹⁵ Invocando os muitos matadouros que tinham existido nessa zona.

exemplificam as propostas dos The Park Place Group – a designação que reuniu os escultores Mark Di Suvero, Peter Forakis, Robert Grosvenor, Anthony Magar, Forrest Meyers, e os pintores Dean Fleming, Tamara Melcher, David Novros, Edwin Ruda e Leo Valledor (1936-1989), dada a sua associação à Park Place Gallery¹⁶.

Um dos principais interesses partilhados pelos membros desse grupo era a problematização da noção de espaço através da produção artística, e, nesse sentido, importavam referências da arquitectura, mas também da tecnologia aeronáutica, da ficção científica ou das teorias perceptivas da psicologia. Recordemos que este interesse, e até fascínio, pelo espaço era uma marca desse período: na sequência dos primeiros registos fotográficos da Terra vista do espaço, e de terem sido colocados os primeiros satélites meteorológicos e de comunicação em órbita, em 1961, a bordo do *Vostok I*, o russo Yuri Gagarin foi o primeiro homem a viajar no espaço – um acontecimento que se definiu como uma das mais importantes referências da década e que em 1969 viria a culminar na missão *Apollo 11*, com o norte-americano Neil Armstrong a pisar a Lua. Nesse contexto, o filme *2001: Odisseia no Espaço*, realizado por Stanley Kubrick em 1968 é particularmente ilustrativo da forma como os avanços da aeronáutica se constituíram como uma forte fonte de inspiração ao longo desses anos.

Tal como na escultura de Anthony Caro e dos seus seguidores britânicos, o que estava maioritariamente em questão nas propostas dos The Park Place Group era experimentar uma associação entre espaço e tempo enquanto processo de revelação da obra. Tratava-se de um entendimento mais complexo do processo de apreensão, e que se opunha ao encontro redutor da teoria de Judd que, embora propusesse uma situação entre obra e espectador, pretendia afinal que a obra se revelasse de uma só vez, de modo a que a forma coincidisse inteiramente com o conteúdo.

É neste aspecto que importa ter particular cuidado com a recorrente associação historiográfica entre o Minimalismo e a Fenomenologia de Merleau-Ponty, que ganhou forte visibilidade no contexto norte-americano ao longo da década de 1960, após *Fenomenologia da Percepção* ter sido traduzido para inglês em 1962. Na verdade, essa aparentemente tão óbvia articulação – e que é aliás seguida por autores como Krauss – não é tão linear quanto isso, já que apesar de partilharem uma linguagem base, nem

¹⁶ Pensada como um espaço informal dedicado a trabalho colaborativo, a Park Place Gallery fora inaugurada em 1963 no Soho em Nova Iorque e, a partir de 1965, deslocou as suas instalações para a Greenwich Village, onde passou a funcionar como galeria comercial.

todos os artistas ligados ao Minimalismo tinham o mesmo entendimento sobre o acto perceptivo.

Notemos que, contrariamente a Robert Morris, que revela um especial cuidado na formulação que propõe sobre a relação entre espectador e obra, para Judd, apesar do espectador circular num espaço que é convocado como parte da obra, a obra deve revelar-se de imediato, afirmando-se como uma presença na sua totalidade – o que não vai ao encontro da perspectiva dinâmica proposta por Merleau-Ponty, que salienta a importância do corpo na percepção do mundo e descreve essa percepção como um acto contínuo em constante transformação, como um processo cognitivo que não resulta apenas de uma presença física, mas antes da actividade de um corpo em movimento, através do qual a percepção coincide com uma acção. Com base neste entendimento, a obra seria algo mais próximo da proposta de Caro, algo que se vai revelando gradualmente no espaço e no tempo, do que da proposta objectiva e imediata de Judd. Em vez de um processo de descoberta, no fundo Judd propõe a movimentação no espaço como uma hipótese de confirmação de algo que já foi apreendido na sua integra no momento em que o corpo do espectador se confrontou com a obra.

Num debate que contou com a participação de Judd e de Di Suvero, uma ocasião que já aqui mencionámos, esta questão está absolutamente subjacente às diferentes posições defendidas pelos dois artistas: depois de Judd referir que obra de Di Suvero incluía uma atitude antropomórfica ao implicar movimento¹⁷ – o que levava a que a escultura aludisse a algo fora de si mesma – o segundo acusou Judd de partir de uma falsa racionalidade e de ignorar a percepção matemática de espaço¹⁸. Ao contrário de Judd, Di Suvero defendia uma interligação entre arte e ciência, interessando-se especialmente pelas equações espacio-temporais estabelecidas na *Teoria da*

¹⁷ “Mark states that sculpture imitates movement in a way. You know, the gist of it is that a certain anthropomorphic attitude runs through his work. One finds it not only in his work, but in general history of art for the last hundred years”. Donald Judd, «Symposium on «The New Sculpture»», New York, 2 Maio 1966, manuscrito pertencente aos Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington, reproduzido em *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon, 2000, p. 221.

¹⁸ “You talk about art in a purely rational fashion while the formation of values, as you know excellently well, is not based upon this rational cognizant sense. And when you talk about space, you’re ignoring the mathematical perception of space. That space which we perceive is untrue. We’ve learned it, yet you’re still operating in its terms. When you talk about my space and say that it’s suggestive, that’s right. But that shows a weakness in my part because I think that space should be warped. And the mere idea that man could not find one side of its infinite surface until the eighteenth century is incredible. This is a knowledge we must have like a part of our fingertips”. Mark Di Suvero, «Symposium on «The New Sculpture»», New York, 2 Maio 1966, manuscrito pertencente aos Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington, reproduzido em *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon, 2000, p. 221.

Relatividade de Einstein, e considerava que a matemática lançava modelos de espaço que deviam ser testados na prática artística¹⁹.

De certo modo, a abordagem de Judd ao espaço inclui uma contradição, ou pelo menos uma dicotomia, já que agenciava um espaço sensível e percorrível, e logo que se desdobrava no tempo, mas aspirava a um tempo imediato, no sentido em que a obra deveria ser instantaneamente compreendida. Apesar da enorme importância que atribui ao espaço, na formulação de Judd, a apreensão parece preceder a experiência – o espectador vai experienciar algo que, supostamente, num primeiro momento, já apreendeu na sua totalidade.

Ainda antes da década de 1970, esta posição seria contudo revista através de novas práticas, passando a evidenciar-se uma noção de tempo dimensionalizado, tal como vinha então a ser proposto na matemática.

Não obstante a existência de alguns atritos internos, a partir da segunda metade da década de 1960, o Minimalismo foi amplamente reconhecido e celebrado nos museus e galerias, perdendo o seu potencial de transgressão e passando de uma posição marginal a um enquadramento institucional. Essa passagem despoletou uma discussão que se intensificou com a exposição *Art of the Real*, comissariada por Eugene C. Goossen no MoMA de Nova Iorque em 1968, e na qual diversas obras foram apresentadas numa perspectiva histórica que as legitimava. Numa crítica então publicada na revista *Arts Magazine*, Gregory Battcock (1937-1980) – o editor da importante antologia²⁰ de textos definidores da corrente minimalista que fora publicada nesse mesmo ano – apontava que a exposição mostrava que, por oposição à tradicional coincidência entre arte e revolução, a arte tornara-se em instituição: “The Art of the Real has been put into history. It has been made unreal”²¹.

Em grande parte como crítica e reacção a essa institucionalização, e motivados por um forte empenho social e político – tenhamos em conta que são estes os anos da guerra do Vietname e da intensificação da Guerra Fria –, muitos artistas questionaram

¹⁹ “They used to talk about the interchange between art and science. I think that it meant something then and it still means something now. It’s a kind of approach to a problem which is explorative”. *Idem*.

²⁰ *Minimal Art. A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1968.

²¹ “That art IS revolution – and especially that Modern Art is never Establishment – has been taken for granted. However one thing is clear from the new exhibition at The Museum of Modern Art. It is that art presented in this particular way is not revolution. It is, or rather becomes, establishment».(...) «The Art of the Real has been put into history. It has been made unreal”. Gregory Battcock, «The Art of the Real: The Development of a Style: 1948-68», *Arts Magazine*, 42: 8 (June 1968), p. 44-77, reproduzido em *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon Press, 2000, p. 238.

os pressupostos iniciais da linguagem minimalista, alargando-a a novas práticas. O Minimalismo passou assim a apontar para direcções que, apesar de partilharem uma mesma origem, pouco pareciam ter em comum entre si.

Foi perante a diversidade que se desenvolveu ao longo desses anos que, em 1968, Robert Rauschenberg (n. 1935) utilizou o termo «Pós-Minimalismo» para se referir à ampliação do campo de actividade que deu continuidade à produção inicial – e que encontrava expressão em artistas como Matta-Clark, cujo trabalho, como vimos, parecia estender-se, de forma absolutamente heterogénea, às mais variadas acções e aos mais diversos suportes.

Entre a heterogeneidade de propostas que foram desenvolvidas, e seguindo algumas das pistas traçadas por Lucy Lippard²², vamos, apenas como ponto de partida e com a consciência de que incorremos numa excessiva simplificação, salientar as três principais linhas de actuação que definiram essa ampliação dita pós-minimalista.

A primeira destas linhas procurou dar seguimento à noção de literalidade que começara por marcar muitas das propostas do Minimalismo e, nesse sentido, destacou a vertente material e processual da obra, procurando esvaziá-la de qualquer conteúdo ou conceito que lhe pudesse estar subjacente.

Derivando dessa via, em 1968, Robert Morris fixou teoricamente a extensão (e subversão) que vinha a desenvolver na prática, com a publicação do artigo «Anti-Form» na *Artforum*, criticando o modo como eram produzidas as obras que designava como “object-type art”. Ao considerar que as morfologias geométricas, e em particular as formas rectangulares, tinham sido acriticamente aceites como léxico base para a composição de peças baseadas na repetição, na progressão e no múltiplo, Morris detectava um problemático “carácter dual”²³ nessas obras, já que a ordem do resultado final se impunha às características físicas dos elementos que as constituíam. Seguindo como modelo a pintura de Pollock, na qual reconhecia o processo de produção no resultado final²⁴, o artista apontava como alternativa a utilização de materiais não

²² Cf. Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997 (1973).

²³ “What remains problematic about these schemes is the fact that any order for multiple units is an imposed one which has no inherent relation to the physicality of the existing units. Permuted, progressive, symmetrical organizations have a dualistic character in relation to the matter they distribute”. Robert Morris, «Anti-Form», *Artforum*, New York, Apr. 1968, reproduzido em *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon, 2000, p. 243.

²⁴ “Of the Abstract Expressionists only Jackson Pollock was able to recover process and hold it as part of the end part of the work”. Robert Morris, «Anti-Form», *Artforum*, New York, April 1968, reproduzido em *Minimalism*, editado por James Meyer, London / New York: Phaidon, 2000, p. 243.

rígidos, propondo formas que não fossem antecipadamente planeadas, que aceitassem o acaso e implicassem a indeterminação. Com base nessa perspectiva, empilhar de modo arbitrário, amontoar desordenadamente ou simplesmente pendurar os materiais, surgiam como novas possibilidades para a criação de formas que valorizavam e coincidiam com o seu próprio processo de produção – critérios que começavam a ganhar expressão entre artistas como Louise Bourgeois (1911-2010), Eva Hesse (1936-1970), Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto (n. 1933), Jannis Kounellis (n. 1936) ou Mario Merz (1925-2003), tal como documentara a exposição *Eccentric Abstraction*, organizada por Lucy Lippard em 1966 na Fischbach Gallery em Nova Iorque, ou *Arte Povera*, organizada por Germano Celant, no ano seguinte, na Galleria La Bertesca em Génova.

Em 1969, o próprio Morris desenvolveu o processo *Continuous Project Altered Daily* num armazém pertencente ao galerista Leo Castelli, em Nova Iorque, onde, durante um período de três semanas, manipulou diariamente diversas matérias (terra, barro, algodão, água, gordura, feltro, luz eléctrica, etc.) através de um processo aleatório que não procurava obter qualquer resultado previamente definido.

Por oposição a esta abordagem, definiu-se uma corrente conceptual que partira das metodologias projectuais e seriais do Minimalismo e que acabou por se definir em propostas que, desvalorizando a dimensão objectual da obra, apontavam para a desmaterialização.

Foi esta via que abriu caminho para uma vertente conceptual mais radical, na qual a obra passou a restar apenas enquanto conceito – uma abordagem que ficou teoricamente documentada em textos como *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), de Sol LeWitt ou *Art after Philosophy* (1969), de Joseph Kosuth. Nesse momento, e à semelhança do que vimos estar a acontecer num plano científico – recordemos os modelos matemáticos inicialmente propostos por David Hilbert e por Henri Poincaré, que prescindiam de uma ligação à realidade de modo a viabilizarem as suas investigações –, a linguagem abstracta do Minimalismo dava lugar à própria abstracção, dado que se afastava de um espaço físico e passava a ocupar um plano abstracto, mental e idealizado. Já não era apenas uma redução formal que estava em causa, mas a abstracção propriamente dita.

Com efeito, quer o facto da obra ser projectada de antemão, definindo-se como uma situação prevista e encenada pelo artista antes de ser formalizada, quer a exploração das noções de repetição e serialidade, que muitas vezes partiam de fórmulas

matemáticas pré-definidas, incluíam já uma abordagem conceptual, apontando para uma via que colidia com as intenções iniciais dessa produção.

Esta direcção era evidente na atitude serial que se tornara recorrente nas obras de Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin, mas também estava presente nas obras de artistas com um percurso então menos consolidado, como Mel Bochner ou Robert Smithson – que cruzavam essa abordagem com diversas outras referências.

Sol Lewitt, que logo no início da década de 1960 explorara noções de repetição, iniciou em 1965 as *Modular Cubic Structures* (Fig. 99), estruturas concebidas a partir de fórmulas matemáticas pré-determinadas, que se formalizavam geometricamente no espaço, criando sequências de variações. Este método anunciava uma tendência claramente conceptual, pois a construção das estruturas não era sequer essencial, dado que a obra estava já definida nas equações de que partia.

As fórmulas aritméticas estavam igualmente na base do trabalho de Mel Bochner, que em 1966 desenvolveu as *Fibonacci Progressions* (Fig. 100), sistemas de cálculo numérico que originavam complexos diagramas e que apenas pontualmente eram materializados.

Seguindo a mesma ordem de ideias, as composições modulares (Fig. 101) de Carl Andre tendiam cada vez mais a ser definidas antecipadamente por esquemas geométricos. Notemos que essas composições, dada a articulação que estabeleciam com o espaço em que se situavam – uma preocupação que se tornara evidente logo nos primeiros trabalhos de Andre –, eram desmontadas depois do período de exposição, voltando a existir apenas num domínio conceptual. De acordo com a sua concepção de escultura como lugar, para este artista as peças tinham necessariamente de ser desmontadas, já que não faziam qualquer sentido sem o espaço para o qual tinham sido pensadas – um princípio no qual podemos reconhecer a noção de *site-specific*, que viria a ser intensivamente explorada, como veremos adiante.

A terceira linha, e que pode também ser identificada desde cedo no trabalho de Carl Andre, incluiu alguns dos elementos que são definidores das duas vias anteriores e afirmou-se sobretudo como crítica à convivência do circuito artístico com o sistema político e económico – aliando a prática artística a valores éticos.

Não por acaso, Carl Andre foi um dos artistas que na década de 1960 revelou uma forte consciência social e se empenhou activamente no debate de diferentes questões políticas, tendo procurado questionar as estratégias de mercado através da sua obra – tal como demonstra a utilização de materiais comuns e baratos, que desafiava

desde logo as noções de valor da produção artística; a efemeridade que assumia como parte do seu trabalho, e que impossibilitava que a obra pudesse ser imortalizada; ou ainda a ligação da obra ao lugar da sua exibição, que implicava a sua destruição no final da exposição e logo a impossibilidade de que fosse comercializada ou exposta num outro contexto.

Estas questões são igualmente identificáveis em algumas dos trabalhos então produzidos por Richard Serra (n. 1939), que renunciavam a uma condição de objecto artístico vendável: para além de se constituírem como resultado de um processo elaborado no próprio espaço da exposição, pertenciam a esse lugar, dado que “a sua remoção implicava a sua destruição”²⁵ – como exemplificava *Splashing* (Fig. 102), de 1968, que resultara de um enérgico derrame de chumbo fundido contra o ângulo de rodapé definido entre a parede e o pavimento da galeria em que a obra foi exibida. Apesar de ser possível retirar o chumbo arrefecido do lugar que lhe dera forma, Serra considerava que *Splashing* era destruída nesse acto, apresentando o molde retirado como uma nova obra: *Casting* (Fig. 103) – que, evidenciando a vertente serial vinda do Minimalismo, consistia num grupo de peças sequencialmente moldadas através do mesmo processo.

Nesta linha, é também de salientar o trabalho de Robert Smithson, dado que a noção de lugar e a sensibilidade ao espaço envolvente surgem num cruzamento entre uma certa atitude conceptual e uma valorização das qualidades físicas dos materiais, tal como demonstram algumas das suas propostas, que, ao mesmo tempo que se baseavam em sistemas matemáticos, eram traduzidas como formas geológicas.

Iniciados em 1966, e remetendo para lugares fora da galeria onde eram expostos, os seus conhecidos *Non-Sites* (Fig. 104), que se enunciavam à partida como negações, consistiam em caixas geometrizadas, construídas em madeira ou ferro, pousadas directamente sobre o pavimento e preenchidas por diferentes tipos de pedras. A essas caixas era associada a apresentação de fotografias ou de mapas do local onde tinham sido recolhidos as pedras que continham. Ao mesmo tempo que eram literalmente materiais, evocando o *ready-made* de Duchamp, as pedras apontavam numa direcção conceptual, uma vez que eram apresentadas como memórias ou testemunhos do seu lugar originário. Contrariando a literalidade minimalista e assinalando a complexidade que o próprio conceito de espaço estava a adquirir, estas caixas marcam um claro

²⁵ “To remove the work is to destroy the work” seria aliás uma frase de Serra que se tornaria imensamente conhecida, como veremos.

desdobramento da concepção de espaço literal minimalista, dado que a obra ocupava um espaço acessível – o da galeria, que era vivenciado fisicamente pelo público –, mas, simultaneamente, remetia para um outro espaço, ausente, mas que lhe dava sentido – espaço esse que, resgatado através das imagens expostas, era um espaço apenas representado. O verdadeiro espaço, real e natural, onde tinham sido recolhidas as pedras, era afinal o que não podia ser experienciado.

Tal como outros artistas, que se posicionaram numa confluência²⁶ entre as diversas vias abertas pelo Minimalismo, também Robert Smithson conjugou a Arte Conceptual com a Process Art, definindo possibilidades alternativas que pouco mais tarde se cristalizaram no que foi designado como Land Art e Earth Art.

4.3. ESPECIFICIDADE E CRÍTICA À INSTITUIÇÃO

Foi sobretudo nas áreas de cruzamento que se posicionaram muitos artistas no final dos anos 1960, contribuindo assim para a definição de um contexto que incluía uma enorme heterogeneidade de propostas – que tanto davam continuidade como entravam em ruptura com algumas das linhas de orientação que pareciam ter ficado definidas na primeira metade da década.

O sentimento de indefinição que esta heterogeneidade implicou ficou registado em textos como um artigo de John Perreault, publicado na *Arts Magazine* em 1967, no qual era notada a inevitabilidade de cruzamento entre os media, mesmo quando se procurava a sua especificidade: “Paradoxalmente, quanto mais um artista se aproxima da “mitológica” essência do seu médium específico mais depressa o seu médium se transforma noutra coisa. As *shaped canvases* de Frank Stella transformam-se numa espécie de escultura plana para a parede. A “música” de Cage transforma-se em teatro. Os poemas concretos transformam-se em artes gráficas. A prosa transforma-se em poesia ou música. O filme transforma-se numa espécie de pintura projectada. A arquitectura quanto mais e mais procura ser simplesmente arquitectura transforma-se em

²⁶ Veja-se, por exemplo, o trabalho de Eva Hesse, que apesar de partir dos princípios seriais do Minimalismo e da sua convocação do espaço envolvente, trabalhava com materiais macios, orgânicos e irregulares, como cordas, pasta de papel, tubos de borracha ou látex.

escultura. E a escultura enquanto aspira à “esculturalidade” [sculptureness] transforma-se em arquitectura ou meramente em design de interiores.”²⁷

Art in Process foi uma das iniciativas que procuraram registar a pluralidade então identificada, tratando-se de um ciclo de exposições organizadas por Elayne Varian no Finch College Museum of Art de Nova Iorque. Dentro desse programa, a exposição *Schemata 7*, realizada em 1967, evidenciava contudo alguns paralelismos entre as obras apresentadas.

Nas diversas entrevistas aos artistas participantes, reproduzidas no catálogo da exposição, tornava-se claro que, de uma forma geral, todos partilhavam uma particular preocupação com a sua atitude perante o espaço – tal como era notório no forte interesse de Will Insley (n. 1929) e de Tony Smith pela arquitectura; no empenho de Michael Kirby (1931-1997) em estabelecer uma ligação entre a escultura e o espaço da exposição; na vontade de Les Levine (n. 1935) de que o espectador fosse conscientemente sensível ao espaço; na concepção de escultura penetrável de Ursula Meyer (1915-2003); na intenção de Brian O’Doherty (n. 1934) de trabalhar um espaço em profundidade; ou no objectivo de Charles Ross (n. 1937) de transformar o espaço existente.

Foi precisamente a evidência de que o espaço real era um factor central nos trabalhos apresentados que levou Gregory Battcock a considerar que o que unia esses artistas não era, como seria de esperar, o “estilo físico” da sua arte, mas algo igualmente importante: a abordagem ao espaço envolvente, o “espaço negativo”²⁸. Na sua perspectiva, a conclusão a tirar era que a produção minimalista deveria manter-se no “interior”, onde a interacção com o espaço podia ser controlada, por oposição ao “exterior”, onde nenhum limite definia esse “espaço negativo”²⁹.

²⁷ “Paradoxically, the closer an artist gets to the “mythological” essence of his particular medium the faster his medium becomes something else. Frank Stella’s shaped canvases become a kind of flat sculpture for the wall. Cage’s “music” becomes theatre. Concretist poems become graphic art. Prose becomes poetry or music. Film becomes a kind of projected painting. Architecture as it tries more and more to be simply architecture becomes sculpture. And sculpture as it strives for “sculptureness” becomes architecture or merely interior design”. John Perreault, «A Minimal Future?», *Arts Magazine*, New York, Mar. 1967, reproduzido em *Minimal Art – A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995 (1968), p. 262.

²⁸ “Thus, what ties these artists together is not, as one might expect, the physical style of their art, but something else, equally important – namely, their approach to the surrounding space, the negative space”. Gregory Battcock, «Schemata 7 by Elayne Varian», *Minimal Art – A Critical Anthology*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995 (1968), p. 359.

²⁹ “One may conclude, from this exhibition, that the Minimal sculpted statement belongs indoors, where a more aggressive spatial interaction is allowed, rather than outdoors, where no enclosure defines the negative space”. *Idem*.

No mesmo ano, a exposição *Scale as Content*, apresentada na Corcoran Gallery em Washington, confirmava que a problematização do espaço era realmente um elemento absolutamente fundamental em muitas das propostas emergentes. Para além da relação que estabeleciam com o espaço envolvente, as obras aí reunidas articulavam-se com a própria arquitectura que configurava esse espaço, assumindo uma escala monumental que tomava por referência a escala da galeria – a escala deixava assim de ser humana para se tornar arquitectónica.

Smoke (Fig. 105), de Tony Smith e *X* (Fig. 106), de Ronald Bladen, duas das peças apresentadas, reflectiam de forma evidente a importância da utilização do espaço enquanto factor definidor da obra. Construídas no próprio local, dada a sua enorme dimensão, adaptavam a sua escala à do espaço existente, assumindo os limites físicos que esse estabelecia.

No catálogo da exposição, a curadora Eleanor Green referia que a escala assumida nas obras não se tratava apenas de tamanho e proporção, mas de um modo das formas parecerem expandir-se e continuar para lá dos seus limites físicos, interagindo com o espaço envolvente e com a sua arquitectura e forçando o espectador a considerar o lugar de exposição como pertencente à estrutura.³⁰

É neste contexto que podemos começar a identificar a noção de *site-specific*, que adquiriu uma crescente expressão a partir do final da década de 1960, e que estabelece as características do espaço envolvente como um ponto de partida gerador que, em articulação com outros factores, se torna decisivo no processo de produção, apresentação e recepção da obra. Reparemos que até aí o espaço tinha sido muitas vezes já convocado como parte da obra mas, na maior parte dos casos, era entendido como uma variável – tal como na escultura de Caro e mesmo na maioria das peças minimalistas. Porém, reforçando a ligação entre obra e espaço, o *site-specific* não implicava agora apenas o agenciamento do espaço envolvente, mas uma total integração da obra nesse espaço e até a transformação do mesmo.

Embora possamos relacionar a noção de *site-specific* com a de instalação (um termo que, apesar de se ter tornado corrente apenas na década de 1980, era já aplicável a

³⁰ “The kind of scale that acts as content is not simply a matter of size and proportion, it is a function of the way the forms appear to expand and continue beyond their physical limitations aggressively on the space around them, and compressing it. The intrusion of these forms into the surrounding space and their interaction with the architecture force the viewer to consider the environment in which they are placed in the context of the structure”. Eleanor Green, citada por Gregory Battcock, «Preface», *Minimal Art – A Critical Anthology*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995 (1968), p. 20-25.

muitas das obras produzidas anteriormente), a segunda parece contudo distinguir uma certa ideia de interioridade que a primeira não particulariza. De facto, independentemente do nível de consciência sobre o significado do termo que levou à sua escolha, «instalar» (do latim *installare*), para além de remeter para «inaugurar», significa «alojar» ou «acomodar», verbos que fazem parte de um léxico arquitectónico e que não só implicam que existe uma estrutura ou um suporte preexistente que vai acolher uma acção planeada, como induzem simultaneamente a uma noção de espaço interior. Ficamos assim perante um conceito que partilha muitas afinidades com o *environment* de Kaprow – que, como vimos, aplicava-se a propostas temporárias que reuniam diferentes suportes e que se estendiam a um espaço –, mas que ao mesmo tempo se distingue desse conceito. Reflectindo sobre esta distinção, Julie H. Reiss, que procurou definir e historiar a emergência do conceito de instalação, aponta que a meados da década de 1970 houve eventualmente uma mudança de terminologia, mas que essa mudança não foi de «environment» para «instalação», mas sim de «exposição» para «instalação»³¹ – tal como, notando a profusão de intervenções desse género, foi questionado por Daniel Buren (n. 1938) num ensaio publicado em 1971: “Não veio o termo instalação substituir o de exposição?”³²

O que está em causa nessa substituição é, no fundo, o reconhecimento de que o espaço passou a ser encarado numa outra perspectiva e que a exposição passou a constituir-se como uma experiência que, de acordo com a formulação minimalista, coloca em triangulação a obra, o espaço e o espectador, implicando uma interacção. É aliás neste ponto que a noção de instalação se aproxima da de *site-specific* já que, partindo de um entendimento fenomenológico do espaço e com base numa sensibilidade às suas características específicas – área, proporção, arquitectura, materiais definidores, condições de iluminação, etc. –, a obra resulta de uma combinação única de elementos físicos, tratando-se de uma proposta dependente do lugar. Supostamente irrepetível e imóvel, mesmo quando efémera.

Contrariando a autonomia da escultura moderna em relação ao espaço que a envolvia, ao fixar-se ao lugar, o *site-specific* assinala de forma radical uma mudança de paradigma. O espaço puro e idealizado, experienciado apenas visualmente e distanciado

³¹ “Eventually there was a shift in terminology. But it was not from Environment to Installation art but, rather, from exhibition to installation”. Julie H. Reiss, *From Margin to Centre – The Spaces of Installation Art*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2001 (1999), p. xi.

³² “Hasn’t the term *installation* come to replace *exhibition*?” Daniel Buren, «The Function of the Studio», *October* N. 10 (Fall 1979), p. 56, citado por Julie H. Reiss, *From Margin to Centre – The Spaces of Installation Art*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2001 (1999), p. xi.

de uma esfera quotidiana, é substituído por um espaço real, manipulado e contaminado pela presença do espectador – que o vive espacial e temporalmente. A componente temporal é de resto um factor fundamental da formulação, dado que, tal como na instalação, o percurso que o espectador desenvolve – definindo o seu próprio tempo – está implicado na constituição e na percepção da obra.

A noção de *site-specific* não se limitou contudo a aplicar-se a situações em que o espaço era contido, ou limitado, e definido por planos ou superfícies. Partindo dos mesmo princípios, enquanto algumas propostas se relacionaram com um espaço interior, outras avançaram para o exterior, rejeitando o espaço do museu e da galeria num momento de crescente tensão entre artistas e instituições.

Foi esse o percurso de Carl Andre, que no final da década de 1960 passou a produzir diversos trabalhos no exterior. *Joint*, de 1968, foi realizado nos jardins do *Windham College* de Vermont e correspondia a um alinhamento de fardos de feno que marcava um percurso. As modificações provocadas pela utilização dos visitantes ao longo do tempo foram assimiladas como parte da obra que, assumidamente efémera, acabou por desaparecer.

Na mesma esteira, foram concretizadas intervenções na paisagem, que sublinhavam uma vertente processual e que gradualmente foram adquirindo uma maior complexidade. Apesar de se definirem através de elementos naturais e físicos, estas intervenções eram pensadas como uma combinação de factores que incluía o espaço envolvente – que, tal como bem prevenira Battcock, ao não ser limitado, levantava novas questões. Essa ausência de limite não era no entanto encarada como um problema, mas consistia antes numa qualidade, dado que permitia que a obra pertencesse a uma ordem espacial de dimensão cósmica, sem princípio nem fim, e que não se distinguia de um plano vivencial.

Nesse domínio, em 1967, Richard Long (n. 1945), numa das suas primeiras solitárias caminhadas pela paisagem britânica, produziu *A Line made by Walking* (Fig. 107); em 1968, Walter de Maria (n. 1945) realizou *One Hour Run* – que resultava da marcação de rastros na neve produzidos durante uma hora pelos movimentos aleatórios (e ironicamente evocativos do Expressionismo Abstracto) de carros de limpeza que o artista contratara –; enquanto, no mesmo ano, Dennis Oppenheim produziu *Cancelled Crop* – uma marcação de ceifa em forma de X num campo trigo na Holanda, cujo cereal resultante da colheita se destinou simplesmente a ser armazenado, o que impossibilitou o seu consumo.

Gradualmente, estas propostas assumiram uma escala de crescente dimensão, e por vezes chegaram a atingir uma extensão territorial.

Entre 1969 e 1970, Michael Heizer (n. 1944) fixou-se em Virgin River Mesa, uma área do deserto do Nevada de difícil acessibilidade, onde desenvolveu *Double Negative* (Fig. 108) – um corte de enormes dimensões (15 metros de profundidade; 13 metros de largura e 457 metros de comprimento), definido como uma linha interrompida por uma escarpa natural e criado através de duas escavações que obrigaram à deslocação de 240000 toneladas de areia. Financiado por Virginia Dwan, a galerista de Heizer, a obra foi exposta através de fotografias panorâmicas e foi posteriormente doada ao Museum of Contemporary Art de Los Angeles, que assumiu a sua conservação.

Walter de Maria, depois de em 1968 ter realizado *Mile Long Drawing* – que consistia no traçado a giz de duas linhas paralelas ao longo de uma milha no deserto do Mojave na Califórnia –, iniciou em 1969 os planos para a escultura *The Lightning Field* (Fig. 109), que viria a “completar a sua forma física”³³ a 1 de Novembro de 1977, tendo sido encomendada pelo Dia Center for the Arts, que ficou responsável pela sua manutenção.

Apresentada declaradamente como “uma instalação permanente”, na qual “o terreno não é o local da obra mas parte da obra”³⁴, e depois de uma busca pelo “lugar certo” durante cinco anos, *The Lightning Field* foi instalado numa zona isolada no Novo México.

A escultura ocupa uma área de uma milha por um quilómetro, ao longo da qual foram fixadas 400 varas de aço inox polido, com pontas aguçadas – com uma altura média de 627 cm e um diâmetro de 5 cm –, que pretendem atrair os raios provocados pelas supostamente frequentes tempestades da região. Milimetricamente posicionados, e cumprindo afastamentos regulares entre si, essas barras definem uma grelha rectangular cujo perímetro demora cerca de duas horas a percorrer a pé. De acordo com Walter de Maria, a experiência original da obra ocorre dentro desse perímetro, dado que a relação entre a terra e o céu é absolutamente central (o que retira qualquer valor a uma vista aérea), tal como a proporção entre o visitante e o espaço – recomendando-se que a obra

³³ “The sculpture was completed in its physical form on November 1, 1977”, Walter de Maria, «The Lightning Field», *Artforum*, New York, Apr. 1978, p. 57, reproduzido em *Land and Environmental Art*, editado por Jeffrey Kestner e Brian Wallis, London: Phaidon, 1998, p. 232.

³⁴ “The *Lightning Field* is a permanent work. The land is not the setting of the work but a part of the work”. *Idem*.

seja visitada individualmente, ou, em alternativa, na companhia de um pequeno número de pessoas, e por um período mínimo de 24 horas.³⁵

Também em 1970, Robert Smithson produziu *Spiral Jetty* (Fig. 110) no Great Salt Lake no Utah, utilizando 6500 toneladas de terra e de pedras de basalto da região para configurar uma espiral com 450 m de comprimento, que se torna visível ou fica submersa de acordo com a variação natural do nível das águas. Apesar das imagens mais divulgadas desta obra oferecerem uma perspectiva aérea, a sua construção foi documentada num filme que destaca uma perspectiva fenomenológica, reforçando a importância da experiência do espectador enquanto acto desenvolvido no espaço e no tempo – por oposição a uma perspectiva global.³⁶

James Turrel (n. 1943), muito interessado nos efeitos da luz no espaço e nas suas implicações na percepção, após ter adquirido um terreno no deserto do Arizona com o financiamento de diversas instituições³⁷, iniciou, em 1974, *The Roden Crater Project*, uma intervenção continuada num vulcão adormecido que irá ser finalmente dada por concluída em 2011. Congregando como parte da obra tanto o volume criado pela cratera como as condições atmosféricas que a envolvem, mas também os novos percursos e espaços projectados pelo artista, o projecto pretende evidenciar as variações decorrentes da conjugação desses três factores quando associados a uma experiência física por parte do visitante.

Paralelamente, depois de embrulharem o Kunsthalle de Berna (1968) e o Museum of Contemporary Art de Chicago (1969), Christo e Jeanne-Claude (1935-2009) produziram diversas intervenções em paisagens naturais. *Wrapped Coast – One Million Square Feet* (1968-1969) (Fig. 111), em Little Bay, perto de Sidney na Austrália, consistiu no recobrimento de 2,5 Km de costa marítima com tecido, enquanto *Valley Curtain* (1970-1972) (Fig. 112) correspondeu à suspensão de uma vastíssima cortina cor de laranja entre dois penhascos em Rifle, no deserto do Colorado.

³⁵ “The primary experience takes place within *The Lightning Field*. (...) Because the sky-ground relationship is central to the work, viewing *The Lightning Field* from the air is of no value. Part of the essential content of the work is the ratio of people to the space: a small number of people to a large amount of space. (...) It is intended that the work be viewed alone, or in the company of a very small number of people, over at least a twenty-four hour period”. *Idem*, p. 232, 233.

³⁶ Apesar do filme *Spiral Jetty* incluir diversos enquadramentos que mostram uma perspectiva aérea e total da obra, Smithson apenas mostra esses enquadramentos depois de, insistentemente, mostrar uma perspectiva fenomenológica que, seguindo um percurso feito com a câmara de filmar, vai revelando enquadramentos parciais da espiral. Essa visão global não é assim dada à partida, mas aparece como uma conquista, como o resultado da soma de todas as perspectivas parciais que o espectador é obrigado a percorrer/ visualizar.

³⁷ Entre as quais a Fundação Guggenheim e a Dia Art Foundation.

Todas estas propostas, e muitas outras, permitiram trabalhar uma série de questões sobre a relação entre o homem e a paisagem, e sobre a articulação entre arte e vida, ao mesmo tempo que resistiam às forças de mercado e manifestavam uma evidente recusa em submeter-se a um enquadramento formatado. E tal como nas propostas desenvolvidas em espaços interiores, o processo operativo que definia estas intervenções era absolutamente determinado pela noção de *site-specific*.

Num espaço contido ou no deserto, definido pela arquitectura ou pela topografia da paisagem, o *site-specific* afirmava-se assim como uma vertente de crítica à instituição, dado que se concretizava em propostas efémeras, não comercializáveis, que não só se desenvolviam num espaço fora do museu, como desafiavam a capacidade dessas instituições para as registar.

É portanto irónico que, apesar da instalação e do *site-specific* terem, em parte, emergido como formas de protesto e crítica ao circuito institucional, ainda no final da década de 1960 tenha começado a ser institucionalizados.

4.4. A CRÍTICA E A INSTITUIÇÃO

O reconhecimento da importância da instalação e do *site-specific* levou as próprias instituições museológicas a encontrarem formas de acomodar essa produção e de lhe dar visibilidade, integrando-a num circuito que subvertia totalmente a sua essência.

Embora a possibilidade de divulgação pudesse ser muito aliciante para os artistas em causa, alguns deles preferiram contudo trabalhar apenas fora dos espaços institucionais. Para Dennis Oppenheim, a possibilidade de trazer para dentro da galeria uma peça realizada no exterior era aliás um gesto disruptivo: “Para mim uma peça de escultura dentro de uma sala é uma disrupção do espaço interior. É uma perturbação, uma adição desnecessária ao que poderia ser um espaço suficiente em si mesmo”³⁸, tal

³⁸ “To me a piece of sculpture inside a room is a disruption of interior space. It’s a protrusion, an unnecessary addition to what could be a sufficient space is in itself”. Dennis Oppenheim, «Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson – Interview with Avalanche», *Avalanche*, New York, Aut. 1970, p. 48-71, reproduzida em *Land and Environmental Art*, editado por Jeffrey Kestner e Brian Wallis, London: Phaidon, 1998, p. 202.

como afirmou numa entrevista em 1970. Com efeito, a possibilidade de trazer trabalhos realizados no exterior para dentro das salas das galerias e museus funcionava como uma estranha deslocação e até duplicação de espaço. Tratava-se de transplantar para dentro de um segundo espaço algo que já estava associado a um primeiro e outro espaço, que era parte integrante da definição da obra e que, ao ficar fora do espaço de exibição, subvertia toda a formulação base do trabalho. A obra era como que amputada para poder ser exposta. Robert Smithson, que participou na mesma entrevista, e cujo trabalho já problematizava essa dualidade, apesar de compreender a posição de Oppenheim, referia no entanto um inevitável “retorno ao interior”³⁹.

De facto, com maior ou menor consciência das implicações desse processo e com o objectivo de registar essas novas práticas, ainda no termo da década de 1960 diversos artistas que tinham optado por trabalhar em espaços exteriores participaram em diferentes exposições em museus e galerias.

No final de 1968, foi o próprio Robert Smithson que organizou *Earthworks* na Dwan Gallery de Nova Iorque, documentando, sobretudo através de fotografias, intervenções na paisagem então já destruídas ou localizadas em lugares remotos – apesar de mais tarde ter vindo a considerar que “as fotografias roubavam o espírito das obras”⁴⁰. Essa exposição de *ausências* mostrava a um público mais alargado o interesse de muitos artistas em deslocar a produção artística para fora do espaço dos ateliers e galerias, revelava a impossibilidade de aquisição dessas obras e questionava ainda o próprio carácter da obra – que se situava algures entre a realidade e a fotografia.

De modo a que a obra pudesse ser divulgada e documentada, tornava-se efectivamente necessária a utilização de registos como a fotografia ou o filme. Já não se tratava de uma mudança tradicional de espaço – na qual o objecto era deslocado, passando de um espaço de criação para um espaço de exibição, tal como anteriormente acontecia entre o atelier e o espaço expositivo –, mas de uma nova situação: a obra é mostrada na galeria através de representações que a apresentam no seu espaço original.

Podemos assim distinguir aqui como que um retrocesso em relação ao encaminhamento para um plano físico que temos vindo a seguir, dado que neste

³⁹ “I’ve thought in this way too, Dennis. But I want to emphasize that if you want to concentrate exclusively on the exterior, that’s fine, but you’ll probably always going to come back to the interior in some manner”. Robert Smithson, «Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson – Interview with Avalanche», *Avalanche*, New York, Aug. 1970, p. 48-71, reproduzida em *Land and Environmental Art*, editado por Jeffrey Kestner e Brian Wallis, London: Phaidon, 1998, p. 203.

⁴⁰ “Photographs steal away the spirit of the work...”. Robert Smithson, *Idem*, p. 205.

processo há um efectivo distanciamento entre o espaço ocupado pelo espectador e o espaço da obra – que, uma vez mais, se torna intangível.

É assim curioso que esta *nova* situação, tanto tenha de tradicional: funciona como se voltássemos à noção de *janela* que Alberti aplicava à pintura, na qual a obra nos permite espreitar para um outro tempo e para um outro lugar. Estamos porém já noutra tempo, e as implicações desta questão são também outras: a obra existe de facto no seu espaço original, e é representada através de imagens que pretendem torná-la presente. Ora, essas imagens não só tornam presente o que está ausente, como que desdobram a obra, levando-a a passar a existir entre dois planos, entre dois espaços: um real e um virtual, ambos produzidos pelo artista – o que leva a que, na verdade, existam afinal duas obras, já que a fotografia também tem esse mesmo valor de obra por si própria. Interessante é que seja a supostamente virtual das versões que acaba por ser a que recupera a dimensão material e até tradicional da obra: recobra a possibilidade de que esta seja novamente um objecto vendável e não efémero.

Temos contudo de salientar que no registo fotográfico a dimensão temporal da experiência da obra desaparece, o que contraria totalmente o seu princípio original, já que o processo fenomenológico que constituiria a sua percepção é reduzido a uma experiência visual. A *verdadeira* obra acaba portanto por ser negada.

Era talvez este tipo de inconsistências que levava a que certos artistas se recusassem a mostrar alguns dos seus trabalhos através de imagens. Walter de Maria, por exemplo, depois de ter deixado claro que *The Lightning Field* nunca podia ser completamente representado por qualquer fotografia ou grupo de fotografias, dado que o isolamento seria a “essência da Land Art”⁴¹, criou os mais diversos problemas à publicação de imagens da obra.⁴²

Em todo o caso, recordemos que actualmente é possível visitar diversas destas intervenções situadas em locais isolados – uma das quais é justamente *The Lightning Field*⁴³ –, através de programas organizados por diferentes instituições – o que apesar de

⁴¹ “No photograph, group of photographs or other recorded images can completely represent *The Lightning Field*. Isolation is the essence of Land Art”. Walter de Maria, «The Lightning Field», *Artforum*, New York, Apr, 1978, p. 57, reproduzido em *Land and Environmental Art*, editado por Jeffrey Kestner e Brian Wallis, London: Phaidon, 1998, p. 232, 233.

⁴² Ver, por exemplo, o artigo em que o crítico John Beardsley acusa Walter de Maria de jogar ao gato e ao rato e de chegar a manipular a publicação das imagens na *Artforum*. John Beardsley, «Art and Authoritarianism: Walter de Maria’s Lightning Field», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 16 – Spring 1981, p. 35-38.

⁴³ Mediante reserva e pagamento de um valor fixo estipulado, a Dia: Art Foundation oferece actualmente a possibilidade de que um grupo com o máximo de seis pessoas possa visitar *The Lightning Field*, podendo pernoitar numa cabine de alojamento adjacente à obra, especialmente construída para esse efeito.

permitir que essas obras sejam experienciadas fenomenologicamente, inscreve-se numa clara lógica de mercado, e não deixa de constituir-se como uma irónica subversão dos princípios base das mesmas.

Procurando encurtar o intervalo que afastava as suas propostas de um público mais alargado, e num assinalável compromisso que pretendia reunir o que à partida parecia ser irreconciliável, Walter de Maria desenvolveu *Earth Room* (Fig. 113), um projecto que definiu como uma “interior earth sculpture”⁴⁴, e que foi inicialmente apresentado em 1968, na Galeria Heiner Friedrich, em Munique. Em 1977 foi instalado permanentemente na sala de um apartamento no Soho de Nova Iorque, consistindo na distribuição de uma densa camada de terra num espaço interior. A dificuldade de exibir um trabalho desenvolvido a partir de um elemento natural foi assim contornada através da deslocação desse elemento para dentro de um espaço artificial. E institucionalizado.

No circuito expositivo, dando sequência a *Earthworks*, Willoughby Sharp – o co-fundador da influente revista *Avalanche*⁴⁵ – comissariou, em Fevereiro de 1969, *Earth Art*, uma exposição apresentada no Andrew Dickson White Museum of Art da Cornell University em Ithaca, para a qual convidou dez artistas⁴⁶ a desenvolverem obras a partir do próprio campus universitário. Num mesmo alinhamento, nesse ano seguiram-se *Anti-Illusion: Procedures/ Materials*⁴⁷, organizada no Whitney Museum de Nova Iorque e que celebrava o efémero e a importância do espectador⁴⁸; *Information*, a célebre exposição comissariada por Kynaston McSchine no MoMA, que terá consagrado a Arte Conceptual; e ainda, já em 1970, *Using Walls*, que decorreu no Jewish Museum de Nova Iorque, foi comissariada por Susan T. Goodman, e que exibiu uma série de intervenções realizadas directamente nas paredes do museu.

O programa inclui o voo de transporte ao local, o alojamento na cabine, e ainda um “frugal jantar vegetariano” e pequeno-almoço. Não é contudo permitido tirar fotografias no local. Cf. <<http://www.diacenter.org/sites/page/56/1302>>, consultado a 4 de Setembro de 2009.

⁴⁴ Cf. <<http://www.diacenter.org/sites/page/56/1301>>, consultado a 4 de Setembro de 2009.

⁴⁵ Revista nova-iorquina publicada entre 1970 e 1976 e muito empenhada na divulgação das possibilidades abertas pelo Minimalismo.

⁴⁶ Walter de Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Gunther Uecker. Gordon Matta-Clark que, como vimos, nessa época vivia em Ithaca, foi convidado a colaborar na construção dos trabalhos *in situ* dos diferentes artistas participantes. Foi nesse contexto que iniciou a sua relação de amizade com Robert Smithson, que se tornou numa das suas principais referências.

⁴⁷ Comissariada pelos então jovens curadores Marcia Tucker e James Monte. Participaram Robert Morris, Michael Asher, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Carl Andre, Barry Le Va, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, Eva Hesse, Rafael Ferrer e Linda Bengelis.

⁴⁸ Nesta exposição, Barry Le Va definiu uma forma irregular com farinha polvilhada directamente no pavimento do museu e que, apesar de não ser directamente pisada, era alterada pelo movimento do espectador no espaço.

Apresentada no MoMA em 1969 e estruturada por Jennifer Licht, *Spaces* foi talvez a mais controversa das exposições *site-specific* organizadas ao longo desses anos, dada a tensão que nesse tempo existia entre esse museu e muitos dos artistas então mais activos politicamente⁴⁹ – como James Turrel, que, categoricamente, declinou o convite para participar. De acordo com Julie H. Reiss⁵⁰, *Spaces* correspondeu à primeira vez que o MoMA produziu uma exposição de trabalhos desenvolvidos por artistas convidados⁵¹ no próprio espaço do museu, em vez de optar por obras criadas antecipadamente em atelier e seleccionadas por um curador. Salientando o carácter imersivo das obras aí apresentadas, o *press release* da exposição prevenia que essas se destinavam a ser experienciadas e não observadas⁵², enquanto o catálogo destacava o espaço como um “ingrediente activo” capaz de envolver e fundir o espectador e a arte numa “situação de um mais alargado âmbito e escala”, apontando ainda que se tratava de entrar no interior de uma obra constituída mais como um conjunto de condições do que como um objecto finito – “a presença humana e a percepção do contexto espacial tornaram-se em materiais artísticos”.⁵³

Apesar da controvérsia suscitada por *Spaces*, os princípios base da exposição encontraram continuidade, a partir de 1971, em *Projects*, uma série de pequenas mostras que teve sequência até 1982, que foi igualmente comissariada por Jennifer Licht e que consistiu na apropriação sucessiva, por diferentes artistas convidados, de uma das salas do museu.

Embora a maior parte das exposições que acabamos de anotar subvertesse as intenções originais das obras que documentavam, muitas das propostas exibidas mantinham o seu potencial crítico ao questionarem e tirarem partido das condições oferecidas pelas próprias instituições – tal como revelaram algumas das obras de Lawrence Weiner (n. 1942), de Mel Bochner, de Hans Haacke (n. 1936), de Daniel

⁴⁹ Que, entre outras questões, criticavam activamente a associação dos *trustees* do MoMA às políticas de intervenção na guerra do Vietname.

⁵⁰ Julie H. Reiss, *op. cit.*, p. 87.

⁵¹ Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Franz Erhard Walther e o grupo PULSA.

⁵² “In this exhibition you don’t observe what the artist has done, you experience it. You actually go into the work of art”. «Audience Information of SPACES exhibition», press release, 15 December 1969, MoMA, New York, citado por Julie H. Reiss, *op. cit.*, p. 96.

⁵³ “[Space] is now being considered as an active ingredient, not simply to be represented but to be shaped and characterized by the artist, and capable of involving and merging the viewer and art in a situation of greater scope and scale. In effect, one now enters the interior space of the work of art... and is presented with a set of conditions rather than a finite object. (...) the human presence and perception of the spatial context have become materials of art”, Jennifer Licht, *Spaces*. Museum of Modern Art, New York, 1969, citado por Julie H. Reiss, *op. cit.*, p. 96.

Buren ou de Marcel Broodthaers (1924-1976), artistas que ficaram fortemente associados à designada *crítica à instituição*.

Problematizando a própria estrutura do museu, e intervindo directamente sobre esse espaço físico, em 1968 Lawrence Weiner iniciou os *Wall Cutouts*, que, dilacerando as paredes brancas, idealizadas e imaculadas das salas de exposição, revelavam a estrutura interna das mesmas e os materiais utilizados na construção do edifício.

No ano seguinte, Mel Bochner iniciou as *Measurement Series* (Fig. 114), salientando a configuração física dos espaços onde interveio ao marcar nas paredes do próprio espaço de exposição as dimensões dos elementos que o definiam – o pé direito, a altura e a largura das portas, o comprimento do rodapé, etc.

Já Daniel Buren, muito empenhado em questões políticas, entendia que a obra tinha necessariamente de questionar o local da sua apresentação, recusando-se a encarar o espaço apenas como um contentor neutro artificializado que levaria a que a obra fosse necessariamente entendida como independente, ocupando um espaço idealizado⁵⁴. Nesse sentido, desafiou as convenções expositivas institucionais ao desenvolver propostas como *Within and Beyond the Frame* (Fig. 115 e 116), de 1973, na qual as suas conhecidas bandeiras com riscas coloridas escapavam pela janela da John Weber Gallery em Nova Iorque, dando continuidade à exposição no exterior e apagando a diferença entre o espaço puro, climatizado e artificial do museu e o espaço quotidiano, poluído e descontrolado da West Broadway. Não se tratava de uma obra contida pela galeria, mas de uma obra que também cruzava o espaço da galeria – e que através dessa variação entre interior e exterior, entre espaço institucional e espaço público, era lida de formas inteiramente diferenciadas. Para caracterizar as obras construídas no local da sua exibição, Buren começou aliás a adoptar o termo *in situ*, que, concorrendo com os termos *site-specific* e instalação, passou a ser recorrentemente utilizado.

Na segunda metade da década de 1970, este tipo de práticas tornavam-se num género aceite e enquadrado institucionalmente – tal como mostrou a Bienal de Veneza de 1976, que, submetida ao tema «Ambiente Arte» proposto por Germano Celant, exibiu uma secção histórica e uma secção contemporânea dedicadas à instalação.

⁵⁴ “Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, or whether the work itself is directly – consciously or not – produced for the Museum, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the illusion of self-sufficiency – or idealism”. Daniel Buren, «The Function of the Museum, *Artforum* New York, Sep. 1973, citado por Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts / London – England: The MIT Press, 2004, p. 13, 14.

Tentando contrariar essa institucionalização, foram contudo abertos e dinamizados diversos espaços alternativos, sem fins lucrativos, dirigidos por artistas e inteiramente dedicados à exibição de novos géneros artísticos. Foi nesse âmbito que em 1976⁵⁵ foi inaugurado o PS1 em Long Island – com a exposição *Rooms*, que partira do convite a vários artistas para transformarem os espaços do edifício com intervenções *site-specific* –, surgindo já na sequência de espaços que vinham a ser inaugurados desde o final da década de 1960, como o Holly Solomon's 98 Green Street Loft (1969), a 112 Green Street (1971) – que, como vimos, foi um dos espaços onde Gordon Matta-Clark desenvolveu vários dos seus projectos, e no qual os próprios artistas organizavam as suas exposições, tomando o espaço como ponto de partida –, ou ainda o Artist's Space (1973).

Apesar desses espaços permitirem que a obra fosse apresentada na sua formulação original, sem qualquer concessão para que pudesse ser exibida, dado que o local de produção coincidia com o local de exibição, a obra limitava-se no entanto a ser desenvolvida num espaço interior. Foi Judd que conseguiu chegar a um dos mais bem sucedidos compromissos entre a intervenção directa na paisagem e a possibilidade de a exhibir num enquadramento institucional através de uma fundação que organizou numa área alargada no Texas – onde conseguiu igualmente fazer convergir produção e exibição.

Particularmente interessado desde cedo pelas condições de instalação da obra, no final da década de 1960, Judd começara a desenhar peças para espaços específicos, que se destinavam a uma instalação permanente. Em 1968, adquiriu um loft na Spring Street do Soho de Nova Iorque, que funcionava paralelamente como galeria, atelier, escritório e habitação, e no qual trabalhou intensamente a relação entre a sua produção e a própria arquitectura que definia esse espaço. Alargando o seu plano de acção, entre 1973 e 1974, tornou-se proprietário de um terreno em Marfa, com cerca de 138 hectares, que pertencera anteriormente a uma base militar da qual restavam alguns edifícios, e avançando para uma escala territorial, em 1979 começou a transformar esse local no espaço de carácter museológico que em 1986 foi aberto ao público e designado como The Chinati Foundation – que começou por ser pensada como uma estrutura para

⁵⁵ Apesar de ter inaugurado as suas instalações em Long Island em 1976, o PS1 fora fundado em 1971 por Alanna Heiss como Institute for Art and Urban Resources, uma associação dedicada à organização de exposições em espaços abandonados em Nova Iorque.

receber instalações permanentes de grande dimensão da sua autoria, mas também de John Chamberlain e de Dan Flavin.⁵⁶

Com base numa clara articulação entre as obras e a arquitectura, e num equilibrado processo de ajustamento, a maior parte das peças foram pensadas para o local da sua instalação ao mesmo tempo que a recuperação dos edifícios teve em conta as obras que iriam receber – e que foram instaladas com a intenção de não voltarem a ser retiradas, dado que o contexto da sua exibição era entendido como um elemento inseparável. O trabalho de cada artista foi individualmente apresentado, em edifícios independentes ou no exterior, pretendendo-se que, em ambos os casos, interagisse com a sua envolvente.

Para Judd, a permanência da obra era de resto assumida como uma resistência da arte ao sistema artístico capitalista – uma ideia que deixou clara em «On Installation», um texto que publicou em 1982: “As instalações permanentes e uma cuidadosa manutenção são cruciais para a autonomia e integridade da arte e para a sua defesa, especialmente agora quando tantos querem usá-la para outros fins”.⁵⁷

4.5. TENTATIVAS DE DELIMITAÇÃO. MODERNISMO / PÓS-MODERNISMO

Ainda na década de 1970, perante a heterogeneidade e desagregação que caracterizava genericamente a produção artística, e a diversidade desencadeada pelo Minimalismo em particular, diferentes autores procuraram conter teoricamente alguns campos.

Depois de em «Sense and Sensibility: Reflections on Post 60s Sculpture»⁵⁸ – um artigo publicado na *Artforum* em Novembro de 1973 –, Rosalind Krauss ter procurado distinguir as duas vias que entendia caracterizarem a produção artística vinda do Minimalismo, evidenciando sobretudo uma ideia de continuidade, em 1979 publicou, na

⁵⁶ Ao longo das décadas de 1980 e 1990, a colecção foi porém aumentada, tendo passado a integrar obras de Carl Andre, Roni Horn (n. 1955), Ilya Kabakov (n. 1933) ou Richard Long, entre outros.

⁵⁷ “Permanent installations and careful maintenance are crucial to the autonomy and integrity of art and to its defence, especially now when so many people want to use it for something else”. Donald Judd, «On Installation», *Documenta 7*, Kassel, 1982, 164-67, reproduzido em James Meyer, *Minimalism*, London / New York: Phaidon, 2000, p. 268.

⁵⁸ Rosalind Krauss «Sense and Sensibility: Reflections on Post 60's Sculpture», *Artforum*, New York, Nov. 1973, p. 43-53.

prestigiada revista *October*, «Sculpture in the Expanded Field», um dos seus mais influentes textos e onde assumiu então uma abordagem mais determinada.

Referindo-se às “coisas surpreendentes” que foram designadas como escultura ao longo da década de 1970, nesse texto, Krauss começa por afirmar que, aparentemente, nada poderia justificar o direito de uma tão variada produção reivindicar a categoria de escultura – a não ser que essa categoria pudesse tornar-se “infinitamente maleável”⁵⁹.

Na sua interpretação, as categorias artísticas teriam sofrido uma operação de manipulação por parte da crítica americana do pós-guerra, revelando uma “extraordinária demonstração de elasticidade”⁶⁰. Nesse quadro, o modelo evolutivo historicista servira como estratégia recorrente para esbater o “novo”, legitimando a origem desse “novo” através de exemplos do passado – e transformando, continuamente, o “novo” em “familiar”. Como resultado desse processo de extensão, a categoria de escultura fora forçada a cobrir uma imensa heterogeneidade e estaria então “em perigo de colapso”⁶¹, o que levava Krauss a notar a necessidade de redefinição desse campo.

Partindo da ideia de que a escultura não é uma categoria universal, mas antes uma categoria profundamente ligada à história, com uma lógica interna e um conjunto de regras próprias – que apesar de poderem ser aplicadas a uma variedade de situações, não são abertas a muitas mudanças –, a autora admite que a lógica da escultura seria à partida inseparável da lógica do monumento: simbólica, representativa e comemorativa. A escultura do final do século XIX, e mais especificamente algumas das obras de Rodin, teriam contudo desencadeado um gradual esbatimento desta lógica, marcando a entrada no Modernismo – no sentido em que a produção escultórica se encaminhara para a auto-referencialidade, para a abstracção e para a independência do lugar. A

⁵⁹ “Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture (...). Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable”. Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 1981 (1ª ed. 1977), p.35.

⁶⁰ “The critical operations that have accompanied post-war American art have largely worked in the service of this manipulation. In the hands of this criticism categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything”. *Idem*, p. 36.

⁶¹ “(...) but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing”. *Idem*, p. 37, 38.

escultura tornara-se “essencialmente nómada”⁶², tendo portanto passado a funcionar como uma condição de negação do monumento.

Até cerca de 1950, essa condição, baseada numa concepção de espaço ideal, teria sido proficuamente explorada até à sua exaustão, e a escultura passara então a ser trabalhada como “pura negatividade”. O seu conteúdo positivo tornara-se cada vez mais difícil de definir, passando a ser algo descritível apenas em função daquilo que não era⁶³. A escultura tinha entrado numa condição inversa à sua lógica. Era então uma categoria que cessara de ser uma positividade, para se transformar numa “combinação de exclusões”⁶⁴, inscrevendo-se algures na adição dos termos “not-landscape” e “not-architecture”.

Ampliando estas possibilidades, e numa manobra de engenhosa inversão, Krauss desdobra estas duas negatividades nos seus pólos opostos, expressando-os positivamente – “architecture” e “landscape”. Deixava assim definida uma geometria configurada por quatro vectores, supostamente capazes de delimitar um campo de actividade então genericamente denominado como escultura.

Partindo da combinação desses vectores, essa actividade continuava a poder ser designada ainda como “escultura”, embora apenas num sentido restrito (not-architecture / not-landscape), mas também como “marked sites” (not-landscape / landscape), “site-construction” (landscape / architecture) ou “axiomatic structures” (architecture / not-architecture). A escultura era então proposta como um “campo expandido”, delimitado pela problematização de diferentes oposições.

Contrariando os fundamentos do seu próprio discurso, no fundo, o que Krauss procurava fazer era continuar a limitar e a classificar as declinações de uma prática com origem na escultura, embora alargando o seu campo de possibilidades. Ou seja, procurava redesenhar o campo da escultura, contrapondo à rigidez do modelo anterior um novo modelo mais complexo, mas que na verdade não deixava de ser rígido, acabando por circunscrever e confinar a escultura num campo que, embora supostamente ampliado, era igualmente limitado.

⁶² *Idem*, p. 40.

⁶³ “It began, that is, to be experienced more and more as pure negativity. At this point modernist sculpture appeared as a kind of black hole in the space of consciousness, something whose positive content was increasingly difficult to define, something that was possible to locate only in terms of what it was not”. *Idem*.

⁶⁴ “In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions”. *Idem*, p. 41.

Nessa concepção de campo expandido, e tal como indicava, os artistas podiam individualmente ocupar diferentes posições de forma sucessiva, contrariando a exigência modernista de pureza e de separação entre as diversas categorias artísticas. No mesmo sentido, a prática artística já não seria determinada pelas condições de um médium em particular, passando a ser possível utilizar diferentes meios de expressão, sem que o campo fosse traído. Era aliás nesta dupla possibilidade que Krauss, identificando uma superação do modelo modernista, encontrava legitimação para utilizar o termo “Pós-Modernismo” para designar a nova conjuntura que propunha.

Ainda em 1979, num dos números seguintes da *October*, Craig Owens publicou «Earthwords», uma apreciação aos então recentemente publicados *Collected Writings* de Robert Smithson, na qual, superando a extensão avançada por Krauss, defendia que a emergência do Pós-Modernismo nas artes não era assinalada pela multiplicação das suas formas, mas antes pela radical erosão da linguagem numa estética⁶⁵. Essa noção de erosão, mostrava que a flexibilidade que Krauss procurara introduzir no conceito de escultura se esgotava rapidamente perante uma produção desenvolvida transdisciplinarmente e na qual a própria noção de médium se esboroava – tal como a própria viria a teorizar já em 1999, com *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*.⁶⁶

Em todo o caso, o que unia a argumentação de ambos os autores inscreve-se na discussão mais alargada que emergiu no final da década de 1970 e que procurou estabelecer contornos teóricos para a definição de um novo contexto que supostamente rompia com os pressupostos do Modernismo e que se vinha a tornar evidente em diferentes áreas desde a segunda metade da década de 1950.

De facto, apesar da discussão teórica dos conceitos de Pós-Modernismo e Pós-Modernidade ter encontrado os seus mais acesos debates entre os dois pólos tensionados

⁶⁵ “(...) What I am proposing, is that the eruption of language into the aesthetic field – an eruption signalled by, but by no means limited to, the writings of Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Reiner, LeWitt – is coincident with, if not the definitive index of the emergence of Postmodernism”. Craig Owens, «Earthwords», *October*, Cambridge - Massachusetts, Fall 1979, p. 126-30, reproduzido em *Land and Environmental Art*, editado por Jeffrey Kestner e Brian Wallis, London: Phaidon, 1998, p. 281.

⁶⁶ Nesse ensaio Krauss reconhece que a produção artística contemporânea tende a definir-se por uma heterogeneidade que escapa a qualquer tentativa de classificação limitada pelas categorias tradicionais, colocando em causa uma noção redutora de médium baseada nas suas características materiais. O médium, tal como Krauss o entende nesse momento, define-se heterogeneamente – funciona como uma estrutura complexa e agregadora, que cruza diferentes suportes técnicos. O filme serve-lhe em particular para exemplificar esta noção mais livre de médium, uma vez que o seu suporte não é a fita de celulóide, a câmara de filmar, o projector, o feixe de luz de projecção ou a tela de projecção, mas antes o conjunto destes elementos, no qual deve também ser incluída a presença da audiência. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London / New York: Thames & Hudson, 1999.

por Jean-François Lyotard (1924-1998), com *A Condição Pós-Moderna*, publicado em 1979, e por Jürgen Habermas (n. 1929), com *Modernidade – Um Projecto Inacabado*, de 1980, estavam já implicados nos escritos de uma constelação de autores⁶⁷ que, em variadas áreas, davam conta de diversas alterações sociais, económicas e culturais que implicavam novos instrumentos teóricos.

Na década de 1980, a *crise das metanarrativas* de Lyotard⁶⁸; o estimulante Modernismo *paradoxal e contraditório* de Marshall Berman⁶⁹; o entendimento do Pós-Modernismo como uma *dominante cultural* resultante de um capitalismo tardio, de Fredric Jameson⁷⁰; o interesse pelo *outro* e a erosão entre uma alta e uma baixa cultura, diagnosticados por Andreas Huyssen⁷¹; ou, já na década seguinte, a *reacção à monotonia universalista da Modernidade* de David Harvey⁷²; a *radicalização da Modernidade* de Anthony Giddens⁷³; ou a *Supermodernidade* de Marc Augé⁷⁴, assinalam algumas das posições que procuraram problematizar esse novo contexto identificado.

Voltaremos adiante a retomar alguns destes autores, mas por agora, e independentemente das muitas leituras que essa discussão suscitou (e continua a suscitar), o que nos importa sobretudo aqui reter é que foi veementemente detectada uma crise nos princípios do Modernismo. A perspectiva de evolução linear – que, como vimos, na verdade nunca foi linear – foi contraposta por noções de fractura, descontinuidade, diversidade, contaminação, hibridação, heterodoxia, pluralismo, etc.

Na actividade artística, esta condição foi traduzida sobretudo num mais evidente e amplamente diverso cruzamento entre áreas, reforçando uma noção de

⁶⁷ Constelação essa que nos levaria a cruzar o *Mitologias* (1957) de Roland Barthes, o *Complexidade e Contradição em Arquitectura* (1966) de Robert Venturi, *A Sociedade de Consumo* (1970) de Jean Baudrillard, *The Dynamics of Throwaway Society* (1970) de Alvin Toffler, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (1971) de Ihab Hassan ou *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) de Charles Jencks, entre diversos outros. A utilização do termo “Pós-Modernismo” já foi aliás cartografada por diversos autores – ver, por exemplo, Andreas Huyssen, «Mapping the Postmodern» (1984), *A Postmodern Reader*, editado por Joseph Natoli e Linda Hutcheon, Albany: State University of New York Press, 1993; ou Perry Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1998.

⁶⁸ Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989 (1979).

⁶⁹ Marshall Berman, *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar*. Lisboa: Edições 70, 1989 (1982).

⁷⁰ Fredric Jameson, *Post-Modernism or the Cultural Logic of late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2003 (1984).

⁷¹ Andreas Huyssen. *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

⁷² David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. London / New York: Blackwell Publishers, 1997 (1990).

⁷³ Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta, 1998 (1990).

⁷⁴ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une Anthropologie de la Supermodernité*. Paris: Seuil, 1992.

heterogeneidade que rebateu de forma esmagadora o hermetismo das teorias de autores como Greenberg e Adorno.

4.6. DIVERSIDADE EM PORTUGAL: DOS ANOS 60 AO ZERO E A JÁ DEPOIS DO MODERNISMO

Retomemos a abertura que ao longo dos anos 60 aproximou o contexto português da dinâmica internacional, de modo a identificarmos como, num quadro de diversidade, a problematização do espaço se tornou também numa das características que determinaram então a actividade artística em Portugal.

Na sequência da experiência exemplar dos KWW, na década de 1960 deu-se uma vaga de emigração de artistas que, no seu regresso, trouxeram uma importantíssima renovação de linguagens e de práticas. Reflectindo diferentes influências, foram em grande parte as propostas desses artistas, mas também as dos que lhes eram próximos, que desencadearam no contexto português um processo de actualização, e até de acerto, com os debates internacionais. Nesse quadro, as propostas experimentais desenvolvidas por Jorge Pinheiro (n. 1931), Ângelo de Sousa (n. 1938), Zulmiro de Carvalho (n. 1940), Ana Vieira (n. 1940), Alberto Carneiro (n. 1937), Artur Rosa (n. 1926) ou Helena Almeida (n. 1934) – a maioria dos quais teve a oportunidade de confrontar-se com outras realidades –, contribuíram para a marcação de um claro sinal de mudança.

No âmbito da pesquisa abstracta que iniciara em meados dos anos 60, o pintor Jorge Pinheiro começou a produzir uma série de *shaped canvases* (Fig. 117) que, podendo ser relacionadas com a obra de Stella, reflectem a passagem da pintura de um plano de representação, ilusório, para uma esfera real, objectual. A problematização do objecto, para a qual muito contribuíra a produção de Lourdes Castro, tornava-se então numa importante reflexão no circuito artístico português, tal como veio a documentar a exposição *O Objecto*, organizada por Francisco Bronze na Galeria Quadrante em 1968, e a discutir, já em Abril de 1971, os artigos publicados no segundo número da revista

Colóquio / Artes, «Objecto sem Pintura e Pintura como Objecto»⁷⁵, de Eduardo Lourenço, e «O Objecto Operatório»⁷⁶, de José-Augusto França.

Para além dessas *shaped canvases*, Jorge Pinheiro projectou ainda uma série de construções tridimensionais que, oportunamente, exploravam noções de espaço real e de espaço ilusório através da utilização de diferentes superfícies (pintadas, metalizadas, espelhadas ou polidas), mas que não chegaram a ser produzidas, permanecendo assim apenas registo pictórico.

É através da obra de Ângelo de Sousa, também formado em pintura – e que, tal como Jorge Pinheiro, pertencera ao grupo Quatro Vintes⁷⁷ –, que podemos assistir a uma factual passagem⁷⁸ da pintura à escultura nesse período. Na sequência de algumas experiências escultóricas, em gesso e em metal, que realizara no final da década de 1950, entre 1966 e 1972, Ângelo produziu uma série de peças que registam a transição do plano ao tridimensional, revelando um entendimento do espaço enquanto campo vivencial, partilhado com o espectador.

Produzidas numa primeira série entre 1966 e 1967, e designadas apenas como *Esculturas* (Fig. 118 e 119) – o que imediatamente as posicionava como objectos reais, sem qualquer outro significante fora de si próprias – essas peças foram primeiro realizadas com placas em acrílico, e depois em chapa de aço ou ferro. Seguindo as possibilidades oferecidas pelas características naturais dos próprios materiais, baseavam-se numa estruturação de planos, que tanto podiam ser moldados a quente, no caso do acrílico, como dobrados, recortados ou quinados, no caso dos metais. Enquanto uma grande parte dessas esculturas foi pintada com cores contrastantes (azul / branco; vermelho / verde), o que diferenciava as duas faces do plano original ao mesmo tempo que destacava o processo a que esse tinha sido submetido⁷⁹, algumas das executadas em metal foram polidas, apresentando assim um acabamento que as tornava reflectoras, permitindo-lhes devolver a imagem da sua envolvente. De certo modo, essa reflexão

⁷⁵ Eduardo Lourenço, «Objecto sem Pintura e Pintura como Objecto», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 2 - Abr. 1971, p. 5-9.

⁷⁶ José-Augusto França, «O Objecto Operatório», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 2 - Abr. 1971, p. 10-18.

⁷⁷ Que, entre 1968 e 1972, reuniu Ângelo de Sousa, Júlio Pinheiro, José Rodrigues e Armando Alves.

⁷⁸ Na verdade, rebatendo até a ideia de uma passagem, o artista manteve diferentes canais em aberto – o seu percurso caracteriza-se essencialmente por uma atitude experimental que o levou a cruzar a pintura, o desenho, a escultura, a fotografia ou o cinema.

⁷⁹ “Porque há aquela dobra sucessiva, sistemática, e parece que aquilo é sempre a mesma face, mas não é. Nesse caso, pintar de cores diferentes tem a ver com chamar a atenção para o facto de haver faces distintas. Numa só cor não as notam”. Ângelo de Sousa, entrevistado por Bernardo Pinto de Almeida, «A e B», *Ângelo de Sousa. Esculturas 66-67. A Imaginação da Matéria*. Porto: Quadrado Azul, 1992, p. 45.

apagava a sua presença, mas acrescentava um “terceiro elemento”⁸⁰, evidenciando o espaço real – e criando aliás uma interessante ambiguidade, dado que o espaço real era afinal devolvido numa reflexão que o virtualizava.

Após ter regressado de Londres, onde estudou na Slade School of Art e na Saint Martins School of Arts entre 1967 e 1968, o artista iniciou uma segunda série de construções, então elaboradas com tiras de aço inox. Aproximando-se de um método que reconhecemos desde Rodchenko, nessas peças manteve as características do material e utilizou a configuração original das tiras como ponto de partida para transformar elementos bidimensionais em estruturas tridimensionais. Através de torções, estiramentos, dobras e curvaturas, Ângelo definiu configurações que se aproximavam de uma expressão zoomórfica (Fig. 120), e que muitas vezes estabeleciam uma clara articulação com o espaço que ocupavam. É aliás muito interessante que, na maior parte dos esboços de projecto produzidos entre 1966 e 1967, as peças tenham sido insistentemente representadas em articulação com o espaço a que se destinavam⁸¹. Não eram portanto entendidas como objectos independentes, mas como parte de uma estrutura, da qual fazia parte o espaço envolvente. Partindo desse princípio, na exposição que apresentou em 1971, na Galeria Ogiva em Óbidos, Ângelo colocou diversas tiras em aço directamente no pavimento do espaço expositivo. Tal como acontecia então com muitas das obras de Carl Andre, mas sem os mesmos pressupostos conceptuais, algumas das estruturas de maior dimensão produzidas durante esses anos eram desmontadas e guardadas depois de expostas.⁸²

Com alguns pontos em comum com as pesquisas de Ângelo de Sousa, Zulmiro de Carvalho – que, depois de se formar em escultura, estudou também na Saint Martins School of Arts, em Londres, entre 1971 e 1973 – desenvolveu uma série de esculturas baseadas na utilização de elementos planares que apontavam para a participação do espectador.

⁸⁰ “Se for chapa polida como um espelho, nesse caso a coisa tem mais gracinha, porque a coisa funciona como um terceiro elemento: então a coisa funciona por outro lado, num caso temos o lado A e o lado B. Com espelho, além destes, temos a sensação que ainda há mais.” *Idem*.

⁸¹ Ver, por exemplo, os esboços do artista publicados no catálogo *Ângelo de Sousa. Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2008, p. 92-93.

⁸² Contrariamente a Carl Andre, que, como vimos, procurava um registo efémero e conceptual, distanciando-se de uma condição material, Ângelo refere apenas, pragmaticamente, motivos de ordem prática: “Com as fitas, fiz algumas esculturas de grandes dimensões, aparafusando segmentos uns aos outros ou a armações, rígidas, de ferro. Tinham a característica de serem desmontadas depois de expostas e guardadas sem ocupar demasiado espaço”. Ângelo de Sousa, citado por Nuno Faria, «Universo», *Ângelo de Sousa. Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2008, p. 92-93.

Uma certa atitude serial ou conceptual era já evidente na exposição que o artista apresentou em 1970 na Galeria Buchholz em Lisboa (e que no ano seguinte foi levada à Galeria Alvarez no Porto), na qual, tomando como elemento base um conjunto de chapas de alumínio pintadas com cores lisas e com uma dimensão de 200 cm x 100 cm, testou várias combinações espaciais compostas por dois ou três desses elementos, elaborando composições que se desenvolviam através de superfícies planas ou de curvaturas côncavas e convexas.

Das obras realizadas em Londres, e dada a impossibilidade do seu transporte para Portugal, restam apenas imagens – muitas das quais fazem parte da extensa documentação fotográfica que, enquanto bolseiro, Zulmiro de Carvalho incluiu nos relatórios que preparou para a Fundação Calouste Gulbenkian. De acordo com Miguel Leal, que analisou esses documentos no âmbito do estudo⁸³ que desenvolveu sobre as mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977, uma das características mais interessantes dessas séries de imagens é a sua “capacidade de documentar o processo com todo o pormenor”⁸⁴, intuindo-o como parte integrante das obras.

Entre os trabalhos descritos nessa análise, salientemos o *Sistema H*, uma escultura de 1973. Trata-se de uma estrutura em ferro que define um quadrado no pavimento com 4 metros de lado, quadrado esse que é subdividido por uma malha ortogonal regular, marcada a giz no pavimento, que o reparte em 16 novos quadrados correspondentes individualmente a uma área de 1 m². Essa grelha serve de base para o posicionamento de duas peças em chapa quinada, cada uma das quais configurada como um L, com um metro de lado e uma altura de 50 cm. A partir da exploração de diferentes possibilidades combinatórias, essas peças permitem estabelecer variadas relações formais entre si ao assumirem diversas posições dentro da malha estabelecida. A obra funciona assim como uma estrutura em constante transformação, que depende de uma participação que é exterior à sua estrutura formal.

Paralelamente a estes artistas, Ana Vieira iniciou igualmente um corpo de trabalho tridimensional, no qual a problematização do espaço se tornou num dado absolutamente central.

⁸³ Miguel Leal, propõe o conceito de *extra-escultural* para iluminar “as práticas artísticas que tomam como referência constitutiva o modelo escultural – uma categoria complexa – sem contudo deixar de se lhe opor”. Cf. Miguel Leal, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: Para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*. Dissertação de Mestrado, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, p. x.

⁸⁴ *Idem*, p. 178.

Depois de ter produzido objectos desde 1967 que, através de recortes de silhuetas em placas brancas verticalizadas, tornavam presente o vazio, e já incluíam uma “encenação espacial”⁸⁵, a artista iniciou uma primeira série de *Ambientes* em 1971 – ano em que numa exposição, na Galeria Quadrante em Lisboa, apresentou, pela primeira vez, uma construção elaborada com telas translúcidas, suspensas através de uma estrutura metálica que fora fixada ao tecto (Fig. 121).

Evocando um cenário doméstico e configurada por essas telas, a construção era definida por dois volumes de planta quadrangular, sendo que o segundo volume se posicionava dentro da área definida pelo primeiro. Ambos tinham uma altura de 2,50 metros mas, enquanto o volume maior tinha 3,00 metros de lado, o mais reduzido tinha apenas 1,00 metro. As telas tinham a particularidade de terem sido impressas com silhuetas de objectos quotidianos – várias molduras, cadeiras, uma porta, uma janela com cortinados, etc. –, e dentro da construção de menor dimensão, criando uma dicotomia entre objectos representados e objectos reais, fora realmente posicionada uma mesa, com pratos, copos e talheres.

Através da escala humana que assumia, toda a construção apontava para a possibilidade de poder ser percorrida pelo público. No entanto, não era isso que acontecia: numa tensão entre interior e exterior, os visitantes eram levados a circular em torno da obra, em busca de um ponto de entrada que não existia. A totalidade da experiência desse espaço, que podiam vislumbrar através das telas translúcidas, e que parecia oferecer-se a uma exploração fenomenológica, era-lhes afinal vedada.

No ano seguinte, na Galeria Ogiva em Óbidos, Ana Vieira apresentou um outro *Ambiente*, no qual complexificou os elementos constituintes da construção – que assumiu uma maior dimensão total (2,5m x 9,00m x 3,40m) e que continha um maior número de compartimentos –, mas, embora com algumas variações, no essencial reproduzia o mesmo tipo de experiência do *Ambiente* anterior.

O *Projecto Ocultação / Desocultação* (Fig. 122 e 123), exposto em 1978 na Galeria Quadrum em Lisboa, acrescentou contudo importantes novas coordenadas à sua investigação. Utilizando uma única fiada de tijolos pretos, a artista marcou abreviadamente a planta de uma casa no pavimento da galeria. A cada um dos compartimentos configurados fez corresponder uma frase, decalcada no chão, que sugeria, sob forma de desejo, uma possível utilização para esses espaços – «Aqui

⁸⁵ Cf. António Rodrigues, «O Céu da Casa», *Ana Vieira*, Porto: Fundação de Serralves, 1999.

gostaria de reflectir» / «Aqui quero entrar» / «Aqui quero respirar» / «Aqui quero executar», etc. Neste trabalho, apesar da construção estar apenas apontada de forma sumária, o espectador podia percorrer o espaço, entrando nas diversas divisões esboçadas em planta, ao mesmo tempo que era lançado para uma experiência pessoal e subjectiva desencadeada pelas lacónicas possibilidades de uso sugeridas pela artista. Complementarmente a essa casa ausente, no fundo da galeria encontrava-se um conjunto de móveis empilhados, cobertos por um pano branco e iluminados por focos colocados por baixo desse pano. Ao contrário da casa, apesar de realmente presentes, esses elementos velados assumiam uma carácter fantasmagórico, invertendo portanto aquilo que seria uma relação convencional com os elementos que constituíam a totalidade do projecto – a casa, que na verdade não estava presente fisicamente, podia ser percorrida e remetia para uma série de sensações familiares, enquanto os objectos reais não eram afinal totalmente visíveis ou tangíveis e provocavam até uma certa estranheza.⁸⁶

Também Alberto Carneiro, definindo um campo de encontro entre o objectivo e o subjectivo⁸⁷, e trabalhando a partir de elementos naturais como a terra, a madeira, ou a pedra, consolidou, a partir de 1963, um percurso que conjuga diversos dos factores que temos vindo a identificar – a exploração do espaço real, a dimensão performativa e experiencial, as noções de efemeridade e de processo, a convocação do espectador, a abordagem conceptual como ponto de partida ou ainda o recurso à fotografia.

⁸⁶ Este trabalho foi recentemente apresentado na exposição *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, organizada em 2009, no Centro de Arte Moderna (CAM-JAP) em Lisboa, embora a montagem da obra então formalizada tenha colocado diversos problemas à leitura que aqui propomos sobre este trabalho. Enquanto, a *casa* foi instalada no hall do CAM – um espaço de cruzamento, onde a peça perdeu completamente o carácter introspectivo que podemos imaginar que teria na sua instalação original –, a mobília velada foi exposta numa das galerias de exposição, noutro piso, e a par de muitos outros trabalhos. Unidas apenas por uma tabela, a relação entre as duas componentes da obra – na nossa perspectiva absolutamente essencial para uma leitura completa do trabalho – foi assim diluída, criando-se um equívoco, dado que a dualidade que as duas partes estabeleciam – evidente no próprio título – desapareceu. No catálogo da exposição, Ana Ruivo justifica contudo que “houve que reprojectar a intervenção, adaptá-la a um outro espaço”, situação que tinha acontecido anteriormente na retrospectiva sobre a obra de Ana Vieira organizada em Serralves em 1998, na qual as duas partes da obra também tinha sido apresentada em espaços distintos. Mas, na verdade, a solução encontrada, em ambos os casos, não se ajustou de todo às necessidades que a obra exigia. Cf. Ana Ruivo, «Ana Vieira», *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2009, p. 84.

⁸⁷ Apesar dos trabalhos de Alberto Carneiro se posicionarem como presenças literais no espaço real, apelando a uma experiência directa, incluem uma forte dimensão evocativa e imaginativa, muito referenciada pelo pensamento de Gaston Bachelard, e que implica uma rememoração subjectiva. É, em parte, esta dualidade que foi abordada por Catarina Rosendo num estudo sobre os anos iniciais da obra de Alberto Carneiro, no qual é destacada em particular a noção de anamnese. Cf. Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro – Os Primeiros Anos (1963-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

Na exposição *Cinco Esculturas*, que apresentou em 1969 na Cooperativa Árvore, no Porto, o artista estabeleceu uma relação directa com o espaço envolvente ao posicionar as esculturas directamente no pavimento, prescindindo desde logo de qualquer plinto enquanto mediador. O espaço era aí já abordado como uma dimensão relacional, antecipando os trabalhos de forte componente sensorial que viria de seguida a desenvolver – uma orientação que se tornou absolutamente evidente em *O Canavial: Memória-Metamorfose de um Corpo Ausente* (Fig. 124), exposto em 1973 na Galeria Quadrante em Lisboa⁸⁸, e que se oferecia como uma experiência: tratava-se de um envolvimento elaborado com canas, que ocupava a totalidade do espaço expositivo e que podia ser percorrido pelos visitantes.

O convite à participação dos espectadores já se tornara aliás inteiramente claro na interpelação directa de *Uma Linha para os Teus Sentimentos Estéticos* (Fig. 125), uma intervenção realizada em 1970, na Galeria Alvarez no Porto, que consistira na marcação de uma linha a preto, definida por duas fitas e um cordão, ao longo das paredes desse espaço. Marcada a uma altura de 1,75m (a altura do próprio artista), essa linha estabelecia um plano *acima* e um plano *abaixo*, que deviam ser experienciados de acordo com as sugestões inscritas em cada uma das fitas e dirigidas directamente a cada um dos visitantes: «Aqui os teus sentimentos estéticos são prolongamentos de todos os teus sentidos» (fita superior) e «Após isto as minhas comunicações serão ferramentas para ti mesmo» (fita inferior) – uma formulação que, de certo modo, antecipa a estratégia utilizada por Ana Vieira no *Projecto Ocultação / Desocultação*.

Pertencente a uma fase seguinte, anotemos ainda *Trajeto de um corpo*, desenvolvido entre 1976-77. Neste processo – que colocava directamente em questão se a legitimidade da obra estava nas suas características enquanto objecto, ou no contexto da sua inserção –, Alberto Carneiro atravessou diferentes lugares, deslocando uma pedra (sobre a qual realizara algumas perfurações) entre um contexto vivencial e um enquadramento estético. Transportada pelo próprio artista desde o mar, essa pedra foi temporariamente exposta na Galeria Quadrum em 1977, tendo sido posteriormente devolvida à natureza. O procedimento foi documentado fotograficamente e, apesar da efemeridade do trajeto, o trabalho encontrou um registo perene nessa sequência de imagens.

⁸⁸ Na sequência de uma primeira versão que apresentou em 1972, na Galeria de Arte Abel Salazar no Porto.

Embora a obra de Alberto Carneiro se possa relacionar com a Land Art, dada a forte relação que mantêm com a natureza, a sua abordagem deve-se sobretudo a uma sensibilidade resultante da proximidade que o artista sempre manteve com um meio rural, e não propriamente pelas motivações que estiveram na origem da Land Art a um nível internacional. Na verdade, e com alguma ironia, podemos até reconhecer que as matérias naturais trabalhadas por Alberto Carneiro derivam de uma escolha que se aproxima mais de um impulso como o do Nouveau Réalisme do que dos princípios da Land Art. Efectivamente, vivendo em S. Mamede de Coronado, uma pequena aldeia no norte de Portugal, o artista foi motivado a trabalhar a partir daquilo que fazia parte do seu quotidiano, do que lhe era próximo, familiar e íntimo: do que sempre o rodeou – e que no seu caso estava longe de corresponder a um meio urbano povoado por objectos.

Recordemos que, no caso norte-americano, a Land Art surgiu em grande parte como crítica à instituição, questão que em Portugal, dado o muitíssimo débil apoio institucional existente⁸⁹, nunca foi colocada nesses anos. Tendo em conta a ausência de uma estrutura de suporte capaz de contribuir eficazmente para o financiamento e dinamização do circuito artístico, a instituição era aliás (e continua a ser) desejada. Com efeito, a relação dos modelos internacionais com o contexto português, não pode, de todo, ser pensada como um exercício linear de transposição ou decalque. As particularidades do tecido artístico português, e as diferenciadas abordagens dos próprios artistas, implicam muitas vezes interpretações que não são as mais evidentes à partida, e que introduzem até algumas contradições.

Vejamos o caso da série *Caixas vazias de Objectos* (Fig. 126) que António Areal (1928-1978) apresentou em 1969, na Galeria Quadrante em Lisboa. Tratavam-se de caixas vazias, construídas em madeira, pintadas de cinzento no lado exterior, de branco no interior e encerradas por um vidro, que eram acompanhadas por legendas – que, suscitando diferentes interpretações, abriam a possibilidade do espectador entender a obra de forma pessoal e subjectiva.

Embora a maioria das caixas fosse acompanhada por indicações tendencialmente vagas⁹⁰, uma delas apresentava uma formulação que parecia dirigir-se directamente a um plano literal: *Um objecto muito circunstancial, figurando na parede da Galeria*

⁸⁹ Exceptuando-se, como é evidente, o inestimável apoio da Fundação Calouste Gulbenkian ao longo deste período.

⁹⁰ Como, por exemplo, *Paisagem: No Primeiro Plano Uma Casa Numa Colina. Ao Fundo, no Lado Direito, Chove Copiosamente; Em Cima, Um Arquétipo Divino com Atributos Iconograficamente Formulados*; ou *Exemplo e Degradação do Espaço Empírico*.

Quadrante em Lisboa. Em redor pode ver-se a galeria. Ora, à luz dos exemplos internacionais que, na teoria e na prática, seguimos anteriormente, o que podemos imediatamente aqui reconhecer, é a recusa da autonomia do objecto em relação ao espaço que ocupa. O espaço envolvente é convocado como parte da obra, ao mesmo tempo que o sentido da obra depende desse espaço. O espaço “em redor” não é sequer uma variável, mas é um dado específico na equação formulada, pois apresentada fora da galeria Quadrante, essa caixa, e por consequência a obra, ficaria necessariamente não só desajustada, mas também amputada, perdendo o sentido que aquele espaço concreto lhe atribuíra. Contrariando contudo esta análise, Areal definiu as legendas como “uma proposta directa de meditação”, propondo-as como “exercícios espirituais”⁹¹, como se funcionassem como catalisadores para uma reflexão subjectiva e introspectiva – e nesse sentido, desligadas de um plano físico. A propósito desta ambiguidade, e com base nessa explicação, Miguel Leal sublinha que o interessava ao artista era “a possibilidade de instauração metafísica da obra, e não a sua relação com o mundo físico envolvente ou a negação de uma arte fechada em si mesma”⁹². Notemos porém que contradição que está aqui implicada não significa que haja uma impossibilidade de instauração de uma conexão entre literal / espiritual ou entre objectivo / subjectivo⁹³, como se fosse necessário escolher apenas uma dessas possibilidades, mas está antes no contraste entre a evidente literalidade que a legenda que citámos estabelece, e aquilo que é o discurso do artista – no qual a vertente literal da obra parece estar totalmente ausente.

Num mesmo sentido, e ainda tendo em conta as particularidades do contexto artístico português, podemos também apontar *Evolução de um Cubo* (Fig. 127), a composição tridimensional desenvolvida por Artur Rosa, igualmente em 1969, numa parede de um dos foyers do então recentemente concluído edifício-sede da Fundação Calouste Gulbenkian.

Com uma dimensão de 3,00 metros de altura por 15,00 metros de comprimento, e montado junto a grande um envidraçado, o painel é composto por uma sequência de volumes que, implicando a ilusão de movimento, avançam do interior para o exterior, do foyer para o jardim. Tomando por referência propostas como *Within and Beyond the Frame* (1973) de Daniel Buren, que já aqui referenciámos, este trabalho poderia

⁹¹ António Areal, «Tópicos bastante confessionais de caixas vazias de objectos», *António Areal: Primeira Retrospectiva*. Porto: Fundação de Serralves, 1990, p. 114.

⁹² Miguel Leal, *op. cit.*, p. 55, 56.

⁹³ Uma conexão que podemos aliás reconhecer nas propostas de Alberto Carneiro, assim como nas de diversos outros artistas que seguiremos adiante.

claramente implicar uma crítica à instituição – que, como bem sabemos, não seria o que estava em causa. Na verdade, vindo na sequência de um convite do então presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, José de Azeredo Perdigão, e respondendo à solicitação de que a escultura “mexesse com a sobriedade do edifício”, a composição pretendia unir exterior e interior, e reuniu ideias de movimento e liberdade, interagindo com a própria construção existente e integrando-a até como parte da obra. Evidenciando a influência da Op Art e do Cinetismo que caracterizava então o trabalho de Artur Rosa, o painel foi pensado como um *site-specific*, desenvolvendo-se a partir das características específicas daquele local.⁹⁴

Arquitecto de formação, Artur Rosa é de resto um dos artistas que conduziu uma consciente pesquisa em torno das noções de espaço, tal como, logo no início da década de 1960, revelaram algumas das suas esculturas, nas quais começou a incluir espelhos, pretendendo conjugar dois tipos de espaço: “Comecei a fazer peças coladas no espelho com forma de ângulos e a escultura é não somente o que estava a colar no espelho mas, é o virtual e o real, a minha escultura é o todo. Eu tenho uma peça colada no espelho e a escultura não é só isso. É também a imagem que o espelho me dá. Então começo a fazer peças com aberturas nos espelhos e que se chamam *Abertura para um espaço virtual*. A pessoa via-se ao espelho, em espelhos com vários ângulos. Via-se testa, boca, orelha e a pessoa estava a tomar parte, se se movesse via diferente”⁹⁵. Através desta descrição, podemos assim discernir um interesse em problematizar um espaço real, literal, mas também uma vontade de questionar um espaço virtual, afastado de uma dimensão material.

Por último, destaquemos ainda Helena Almeida que, ao tomar a crise na pintura como ponto de partida, iniciou desde o final da década de 1960 um processo de

⁹⁴ Como o próprio Artur Rosa descreveu numa entrevista relativamente recente, “O Dr. Azeredo Perdigão queria uma escultura que mexesse com a sobriedade do edifício da Gulbenkian, (...). Naquela obra da Fundação Gulbenkian reuni uma série de ideias que tinha lido e que não tinha aplicado ainda. Como seja o Movimento, a Liberdade, que era uma palavra que nos envolvia, havia um aspecto político, a Força, o tempo horário e o Tempo que a malha logarítmica me dava, o ir e vir da Forma e a implantação da peça no local. Tinha um «vidralhão», tinha uma escadaria grande, tinha uma viga de betão e tinha o percurso obrigatório de quem ia para o piso de baixo. As pessoas tinham de se movimentar, o que eu queria, uma movimentação obrigatória. Tinha a relação interior / exterior, não a relação virtual / real que não havia, mas podia pensar no vidro que ali estava, podia ser o espelho mas já não é o espelho. Havia a relação de dois espaços que me interessava ligar. O vidro faz parte da minha escultura”. Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira de Sousa, «Entrevista a Artur Rosa», *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte Contemporânea, Vol. II, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes-Universidade de Lisboa, 2008, p. 164-165.

⁹⁵ *Idem*, p. 162-163.

transgressão do suporte pictórico que começou por implicar uma dimensão objectual e espacial.⁹⁶

Trabalhos sem título, como uma grade em madeira da qual se soltava uma tela (como se escorregasse ao longo da grade) (Fig. 128), ou uma tela engradada virada contra a parede, à qual foi anexada uma portada⁹⁷ – obras que a artista apresentou em 1968, na Galeria Buchholz –, revelavam explicitamente o carácter material da pintura, colocando-a, em primeiro lugar, como um objecto no mundo.

A problematização aí desenvolvida correspondeu contudo apenas a um momento inicial da sua pesquisa e, ao longo dos anos seguintes, Helena Almeida trabalhou a pintura como um espaço de contaminação, ao testar os seus limites através de um cruzamento com outros media. Relacionando-se com muitas das questões que durante os anos 70 marcaram a produção artística internacional, explorou a noção de performatividade – logo implícita em 1969, na *Tela Rosa para Vestir*⁹⁸; o recurso à fotografia enquanto registo de um acontecimento efémero – iniciado na série *Pintura Habitada*, de 1974; a representação do corpo do artista na obra – a sua própria presença, enquanto *habitante* de muitos dos trabalhos fotográficos que produziu; a ênfase dada ao processo – manifesta nas numerosas séries e sequências fotográficas que, como que introduzindo uma narrativa, registam a duração temporal do processo criativo; ou ainda a activação do espectador – implicado em trabalhos anteriores, mas que em 1979 encontra um apelo directo na série *Ouve-me, Sente-me, Vê-me*, na qual a artista recorre à fotografia, mas também ao vídeo e à instalação sonora.

Enquanto problematização da passagem de um espaço de representação para um espaço real, a sequência *Tela Habitada* (Fig. 129), produzida em 1976 e composta por 16 fotografias, é particularmente reveladora. Criando uma tensão entre interior e exterior, e em interacção com uma membrana transparente que fora esticada sobre a grade de uma tela, Helena Almeida exerce uma gradual pressão, com o próprio corpo, sobre essa membrana, como se procurasse aproximar-se do espaço real, exterior ao espaço artístico que *habita*. Depois de romper essa tela, na última imagem da sequência, fechando, e abrindo, a narrativa que lhe está implícita, o corpo da artista já não está presente – libertou-se (?).

⁹⁶ Para uma problematização da parte inicial deste percurso, ver Ivo Braz, *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1967-1979)*. Lisboa: Colibri, 2007

⁹⁷ Sublinhando, literalmente, a função da pintura como “janela para o mundo”, tal como proposto por Alberti.

⁹⁸ Que foi exposta como pintura, mas que apontava claramente para a possibilidade de que fosse introduzida vida nesse objecto, orientando-o para uma dimensão performativa adereçada ao espectador.

Notemos que no muito diverso conjunto de propostas que acabámos de percorrer, e como começámos por assinalar, a problematização do espaço real evidencia-se de facto como um traço comum. E escapando a uma classificação limitada pelos suportes convencionais, tratam-se de propostas que assinalaram uma convergência entre os planos de discussão nacional e internacional, transformando o conceito de escultura através de uma atitude experimental.

Perante a necessidade de reequacionar o campo artístico que resultava deste tipo de explorações, é bem revelador que um suplemento dedicado às artes plásticas publicado na revista *Arquitectura* a partir de 1969, sob responsabilidade da secção portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) e assinado por José-Augusto França, tenha sido designado como «Pintura & Não», correspondendo ao “domínio de pintura e outras coisas que não sejam pintura”⁹⁹ – o que, com alguma ironia, evidenciava a dificuldade em classificar uma produção que não encaixava em nenhuma das categorias artísticas tradicionais.

O desenvolvimento de uma atitude experimental foi contudo seguido por parte da crítica, sobretudo por uma nova geração de autores que compreendeu claramente a abertura de um novo horizonte de possibilidades, e é nesse enquadramento que, para além de Egídio Álvaro, cuja acção salientámos no capítulo anterior, se destaca Ernesto de Sousa – que depois do seu forte envolvimento no contexto do Neo-Realismo português durante as décadas de 1940 e 1950, assumiu uma evidente viragem no final da década de 1960, tendo passado a empenhar-se na dinamização e na divulgação de propostas experimentais de tendência conceptual.

A sua trajetória irregular, que foi já objecto de diferentes interpretações em diversos estudos¹⁰⁰, coloca este autor como uma figura particularmente multifacetada, tanto mais que, para além da dualidade entre duas posições aparentemente irreconciliáveis, o seu perfil é ainda complexificado pelo facto de não se ter limitado a desenvolver uma actividade específica, optando antes por dividir o seu plano de acção

⁹⁹ José-Augusto França, «Reflexão sobre «Pintura e Não»», *Pintura & Não*, nº 6, suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, Mar. – Abr. 1970.

¹⁰⁰ Destacamos o estudo de Miguel Wandschneider, desenvolvido para o catálogo *Ernesto de Sousa: Revolution My Body* – publicado por ocasião da primeira retrospectiva dedicada ao trabalho de Ernesto de Sousa, e no qual é sustentada uma perspectiva de ruptura –, e a dissertação de mestrado de Mariana Pinto dos Santos, na qual é rebatida a interpretação de Miguel Wandschneider, sendo antes proposta uma leitura de continuidade por detrás de um percurso aparentemente fragmentado. Cf. Miguel Wandschneider, «Descontinuidade biográfica e invenção do autor», *Ernesto de Sousa: Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1998, p.14-24; cf. Mariana Pinto dos Santos, *Percursos Teóricos de Ernesto de Sousa: Vanguarda & Outras Loas*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: FCSH – UNL, 2003.

entre a realização cinematográfica, a investigação sobre arte popular, a crítica de arte, a produção artística, a dinamização cultural, e ainda a curadoria.

Um relevante ponto de referência no percurso de Ernesto de Sousa é 1969, ano em que iniciou as filmagens de *Almada Nome de Guerra*, e em que se deslocou a Itália para participar no I Festival de Arte Colectiva *11 Giorni a Pejo*, organizado por Bruno Munari, onde teve a oportunidade de confrontar-se com novas formas de expressão que lhe serviriam de referência para os projectos que viria a realizar. Os *Encontros do Guincho*¹⁰¹ e *Nós não estamos algures*¹⁰², que organizara nesse mesmo ano, corresponderam a iniciativas de carácter performativo que revelavam uma expressa vontade de questionar e dilatar os limites da prática artística, tal como a instalação multimédia *O meu corpo é o teu corpo*, desenvolvida já em 1971.

Um novo e importantíssimo momento foi a sua visita à *V Documenta* de Kassel, organizada por Harald Szeemann em 1972 – uma exposição que, de certo modo, marcou a assimilação de formas de experimentação que, desde a década de 1950 e como vimos, colocavam em evidência o processo artístico ou a experiência, em detrimento do objecto. Esta visita terá funcionado como um catalisador daquilo que era já uma enorme predisposição, e no seu regresso a Lisboa, munido de um imenso número de diapositivos que documentavam essa mostra, Ernesto de Sousa procurou, entusiasticamente, divulgar ideias como o conceito de *obra aberta* ou a designação de *operador estético*, ao mesmo tempo que começou a equacionar a organização de uma exposição semelhante em Portugal¹⁰³. As secções *Do Vazio à Pró-Vocação* e *Projectos-Ideias*, que comissariou como parte das exposições da AICA em 1972 e 1974, enquanto documentavam uma situação diferenciada no panorama artístico português, funcionavam também como laboratórios para a enunciação de uma perspectiva pessoal, coerentemente definida a partir das questões que nesse momento lhe interessavam.

Em simultâneo, esteve ainda envolvido em diversos projectos colectivos, de teor performativo, salientando-se as iniciativas organizadas pelo CAPC como *Minha Nossa Coimbra Deles* (1973), *Arte na Rua* (1974) ou *1.000.011º Aniversário da Arte* (1974), acções colectivas que problematizavam a produção artística através de uma abordagem

¹⁰¹ Organizado por Ernesto de Sousa e Noronha da Costa em colaboração com a Oficina Experimental, e que consistiu na destruição de um objecto de Noronha da Costa e na realização de um filme. Entre outros participantes, contou com a presença de E. M. de Melo e Castro, Fernando Pernes, António Pedro Vasconcelos, Ana Hatherly, Artur Rosa, Helena Almeida, Jorge Peixinho e Clotilde Rosa.

¹⁰² Um exercício mixed-media organizado no Clube de Teatro em Algés, que incluiu música, poesia e representação e que procurava seguir a estrutura de *A Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros.

¹⁰³ Ernesto de Sousa, «Carta a Ângelo de Sousa, Lisboa, 19 de Outubro de 1972», *Ser Moderno em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 83.

social, deslocando-a de um espaço institucional para um espaço de rua, vivencial e quotidiano – um modelo particularmente caro a Ernesto de Sousa e que teve mais forte expressão no ambiente festivo que marcou o pós 25 de Abril. De facto, apesar do período que se seguiu à revolução ter correspondido a uma retracção do mercado da arte, correspondeu igualmente a um momento em que se estabeleceu um renovado ânimo: para além de terem emergido novos artistas e grupos¹⁰⁴ empenhados em diferentes formas de experimentação, surgiram também iniciativas que criaram novas e importantes dinâmicas. Salientem-se, neste enquadramento, as diversas actividades, sobretudo ligadas a um registo performativo, que enunciámos no capítulo anterior.

Foi justamente pela abertura possibilitada por esse tempo que Ernesto de Sousa teve de esperar para conseguir formalizar a intenção que vinha a delinear desde 1972, e que, depois de sucessivos adiamentos¹⁰⁵, decorreu entre 28 de Fevereiro e 31 de Março de 1977, a convite da Secretaria de Estado da Cultura, na Galeria de Arte Moderna em Belém (então dirigida por João Vieira), sob a designação de *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*.

É importante sublinhar que *Alternativa Zero*, mais que uma exposição, foi um projecto que incluiu três exposições que, interpretadas como uma estrutura sequencial, formulavam uma possibilidade de leitura sobre a arte portuguesa desde o início do século XX. Essa leitura procurava não apenas fazer um ponto de situação sobre uma certa produção artística, mas integrar essa produção num contexto evolutivo mais alargado, quer a nível nacional, quer internacional.

A primeira exposição, documental, intitulava-se *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal* e homenageava Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme de Santa-Rita e Almada Negreiros¹⁰⁶, recuperando um conjunto de actividades que servia de legitimação para as propostas experimentais que de seguida se apresentavam. Estabelecendo uma ligação com o passado, era assim revelada a raiz de uma atitude experimental de vanguarda que, dentro dessa interpretação, tinha existido no meio

¹⁰⁴ Tais como o Grupo Puzzle, que anotámos anteriormente; o Grupo Acre, constituído em 1974 no Porto e formado por Clara Meneres, Alfredo Queirós Ribeiro e Lima de Carvalho; o Grupo Cores, associado ao CAPC e que entre 1974 e 1978 reuniu Armando Azevedo, António Barros, Teresa Loff, Ção Pestana, Tília Saldanha e Rui Orfão; e ainda o Grupo 8, organizado em Évora em 1978 e que foi constituído por António Palolo, José Conduto, Madeira da Rocha, Carvalho, Dr. Nelson, Joaquim Tavares, Dimas e Joaquim Carapinha.

¹⁰⁵ «Alternativa Zero» fora inicialmente pensada para coincidir com o *I Congresso Internacional da AICA* realizado em Portugal, em 1976.

¹⁰⁶ Almada Negreiros era aliás para Ernesto de Sousa, mais do que uma referência, um modelo no qual se projectava, tendo chegado a legitimar a pluralidade do seu percurso pessoal, no trajecto, também diversificado, de Almada.

artístico português mas que, dado o enquadramento político e cultural do país, tinha sido interrompida – um projecto deixado em suspensão, que era então retomado.

A Vanguarda e os Meios de Comunicação – O Cartaz, a segunda exposição, reunia um conjunto de cartazes de exposições internacionais coleccionados por Ernesto de Sousa ao longo das suas viagens, e que funcionava como uma segunda conexão entre o passado e o presente. Os cartazes documentavam uma evolução artística alargada, o que, por um lado, articulava as actividades nacionais mostradas na primeira exposição com o contexto internacional, e por outro, preparava e servia de encaixe à terceira exposição, *Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*, recorrentemente designada apenas como *Alternativa Zero*.

O zero proposto era portanto um ponto de partida mas, como a própria estratégica sequência de exposições sugeria, era um zero habitado por memórias, um zero fecundo, e não um zero vazio ou nulo. Era a carga transportada de um tempo anterior que justificava a intenção de que *Alternativa Zero* não fosse apenas uma perspectiva, mas também retrospectiva – desejando-se ainda que fosse prospectiva.

A terceira exposição consistia numa ampla representação de um determinado modo de abordar a produção artística. Ou seja, Ernesto de Sousa procurava ilustrar a sua perspectiva sobre uma arte experimental de vanguarda, recorrendo ao maior número de artistas que pudessem ser representativos dessa posição. O numeroso grupo de *operadores* participantes¹⁰⁷ integrava assim autores com quem Ernesto de Sousa tinha trabalhado anteriormente, mas procurava sobretudo escapar a uma ideia de elitismo, e ampliar a perspectiva em favor de uma maior multiplicidade – que reunia várias gerações de artistas, vindos de diferentes áreas e circuitos. Para além da heterogeneidade entre *operadores* participantes, e consequentemente entre obras apresentadas, os próprios enquadramentos dessas obras eram variados, existindo muitos trabalhos propositadamente executados para a *Alternativa Zero*, trabalhos anteriormente realizados mas que ainda não tinham sido exibidos, e ainda outros que já tinham integrado exposições anteriores. A exposição funcionava como um balanço e, através de

¹⁰⁷ Composto por Helena Almeida, José Manuel Costa Alves, Alvess, Pedro Andrade, Armando Azevedo, Victor Belém, Júlio Bragança, João Brehm, Fernando Calhau, Constança Capdeville, Alberto Carneiro, José Carvalho, Manuel Casimiro, E. M. de Melo e Castro, José Conduto, Noronha da Costa, Graça Pereira Coutinho, Da Rocha, Robin Fior, André Gomes, Ana Hatherly, António Lagarto, Nigel Coates, Álvaro Lapa, Clara Meneres, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Jorge Peixinho, Victor Pomar, José Rodrigues, Joana Almeida Rosa, Tília Saldanha, Lisa Santos Silva, Julião Sarmento, António Sena, Sena da Silva, Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa, Artur de Varela, Mário Varela, Ana Vieira, João Vieira e Pires Vieira.

um sentido de cumplicidade, mais do que uma unidade de abordagens, Ernesto de Sousa conseguia polarizar uma energia operativa.

A valorização do processo, a desmaterialização do objecto, o apagamento da distinção entre arte e vida ou atravessamento de suportes, eram questões que se evidenciavam nos trabalhos apresentados. De resto, era o próprio Ernesto de Sousa que, no texto de apresentação da exposição, lançava os princípios para um novo entendimento: “o quadro não consente moldura, e a escultura não consente plinto que os separem do envolvimento real de que fazem parte”¹⁰⁸ – implicando de imediato a erosão dos limites entre uma esfera artística e uma esfera vivencial.

Com efeito, muitos dos trabalhos apresentados avançavam para o espaço real, privilegiando uma perspectiva relacional, e resistiam a uma categorização disciplinar, sendo antes evidente que procuravam desafiar essas categorias e alargar o seu campo de acção – a entrada na exposição era assinalada por uma *Floresta* para ser atravessada, realizada com fitas de papel por artistas do CAPC; Alberto Carneiro re-apresentava, com algumas alterações, *Uma floresta para os teus sonhos*, um trabalho de 1970 realizado com troncos de árvores; João Vieira convidava o público a utilizar uma sala de acordo com a sua livre criatividade e criava uma directa relação entre interior / exterior através de um circuito de vídeo que permitia a quem estivesse no exterior visualizar imagens do que estava a acontecer dentro da sala; Ângelo de Sousa expandia a sua pintura a um compartimento inteiro, propondo um envolvimento-pintura; Ana Hatherly, antecipando *Rotura*, forrou as paredes de uma sala com cartazes lacerados que foram depois arrancados pelos visitantes da exposição; numa sala escura, Ana Vieira projectou uma imagem do *Déjeuner sur l’herbe* sobre uma toalha de pic-nic, na qual pousara uma paleta e pincéis, introduzindo desse modo alguns elementos da realidade nessa pintura; enquanto António Palolo (1946-2000) traçou um risco a giz no pavimento.

Para além das exposições, o programa de *Alternativa Zero* foi ainda pontuado por concertos de música experimental, conferências, *happenings* e espectáculos, salientando-se a vinda a Portugal do *Living Theatre*. A iniciativa era proposta como uma *exposição aberta*¹⁰⁹, apelando à participação do público e à interactividade com os trabalhos mostrados e, nesse sentido, acolheu artistas que se uniram à iniciativa já depois da sua inauguração, tal como foi receptiva a diversas acções espontâneas que

¹⁰⁸ Ernesto de Sousa, [Catálogo Alternativa Zero], *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 64.

¹⁰⁹ «Catálogo Descritivo», *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 55.

decorreram durante a sua duração. Não havia assim um plano concreto, mas apenas uma ideia de exposição, propositadamente deixada por completar, tal como o respectivo catálogo – que era composto por um conjunto de folhas soltas para ser organizado, ou *completado*, ao critério de cada leitor.

Embora regida pela diversidade, a iniciativa resultava numa coerente síntese que fixava a heterogeneidade de propostas então desenvolvidas em Portugal. E é precisamente essa qualidade que justifica que *Alternativa Zero* seja actualmente entendida como um importantíssimo ponto de referência na década de 1970 – mas não um sinal do seu encerramento. Apesar da iniciativa não ter correspondido ao possível início que pretendia assinalar, não foi um propriamente ponto de chegada, funcionando sobretudo como um momento de cruzamento, um lugar de intersecção, no sentido em que o que se seguiu não lhe deu uma clara continuidade mas, embora diferenciado, foi informado por essa experiência.

Segundo notou João Fernandes, “A partir da época em que a Alternativa Zero se realiza, o contexto internacional da arte começa, com efeito, a sofrer profundas alterações: as ideias de vanguarda ou experimentalismo recomeçaram a diluir-se nos novos expressionismos, a pesquisa estética revisita as memórias da arte do século XX, sem a obsessão ideológica da ruptura ou do novo”¹¹⁰. Efectivamente, depois da *Alternativa Zero*, que analisada num quadro internacional revelava um óbvio anacronismo, muitos artistas reformularam os seus percursos, passando a orientar-se para vias que pouco pareciam ter em comum com a direcção que vinham anteriormente a seguir – tal como aconteceu com Julião Sarmento (n. 1948), Fernando Calhau (1948-2002), Jorge Pinheiro, António Palolo, António Areal ou João Vieira, que abandonaram um registo mais experimental, conceptual ou performativo, e voltaram aos suportes tradicionais.

Apesar deste regresso ser recorrentemente associado à reanimação do mercado de arte que se deu a partir do início da década de 1980, enquanto resultado de uma maior estabilidade política e um mais afirmado desenvolvimento económico – condições que geraram uma dinâmica apelativa para a produção de objectos comercializáveis –, este regresso está perfeitamente de acordo com uma nova atitude enquadrada pela discussão em torno de uma *condição* mais complexa, dita pós-moderna, que então foi então importada.

¹¹⁰ João Fernandes «Perspectiva: Alternativa Zero – Vinte Anos Depois», *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 34.

No contexto internacional, no início dos anos 70 era já perceptível um relançamento da pintura, ainda que não se divisasse o retorno à figuração. Tratava-se então sobretudo de uma crítica à própria pintura, embora feita a partir do seu interior – tal como evidenciara, logo em 1970, a exposição *Support- Surface*¹¹¹ organizada nos Ateliers de Recherche et Creation (ARC) em Paris, e mesmo antes, embora ainda num registo fortemente experimental, as propostas dos BMPT¹¹².

Já em 1980, a Bienal de Veneza delegou para um segundo plano a produção conceptual e deu um novo destaque à pintura, apresentando o Neo-Expressionismo Alemão¹¹³ e a Transvanguarda Italiana¹¹⁴. E no âmbito desse acontecimento, numa orientação semelhante, a primeira Bienal de Arquitectura, comissariada por Paolo Portoghesi, consagrou o Pós-Modernismo europeu ao tematizar *A Presença do Passado*.

Na sequência dessas exposições e da discussão internacional que se tinha então instalado, entre 7 e 30 de Janeiro de 1983 foi apresentada na SNBA, em Lisboa, a exposição *Depois do Modernismo*, que lançou esse debate no contexto português.

Coordenada por Luís Serpa, com uma comissão executiva constituída por António Cerveira Pinto, Zíngaro, Leonel Moura, Michel Toussaint e Nuno Carinhas, a iniciativa pretendia assinalar a chegada de um “momento «geracional» de marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante”. Entre outros pontos, o programa, proposto como um formulário, procurava “saber até onde a «modernidade» esgotou, ou não, a sua energia avassaladora”; “saber se em Portugal têm lugar formas de expressão artística que possam integrar a amplitude e a ambiguidade de uma noção como é a de pós-modernidade” ou “saber se é possível estabelecer pontes de entendimento entre campos diversos”¹¹⁵. Em síntese, pretendia-se “saber onde podemos estar quando tudo leva a crer que já não estamos em parte alguma.”¹¹⁶

¹¹¹ Que não se propondo exactamente como um grupo, aproximou os artistas Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi e Claude Viallat.

¹¹² Grupo francês que, entre 1966 e 1967, reuniu Daniel Buren, Olivier Mosset (n. 1944), Michel Parmentier (1938-2000) e Niele Toroni (1937). Embora estes artistas tenham utilizado a pintura como médium, afirmavam que não eram pintores, uma vez que não estavam interessados numa revalidação da pintura como transcrição do mundo. Cf. Catherine Millet, *L'Art Contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987, p. 137.

¹¹³ Exibindo obras de Georg Baselitz, Sigmar Polke ou Anselm Kiefer.

¹¹⁴ Termo inicialmente aplicado pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, para se referir ao trabalho de pintores como Sandro Chia, Enzo Cucchi ou Francesco Clemente.

¹¹⁵ Texto assinado pelo Coordenador e Comissão Executiva de *Depois do Modernismo*, «A propósito...», *Depois do Modernismo*. Lisboa: S.N.B.A., 1983, p. 10.

¹¹⁶ *Idem*.

Nesse sentido, foram estruturadas secções independentes de Arquitectura, Artes Visuais, Moda, Teatro / Dança e Música – o que desde logo contrariava a ideia base de cruzamento entre campos diversos –, que foram enriquecidas por um ciclo de colóquios e debates.

A arquitectura era a secção que reflectia de uma forma mais evidente a hibridação pós-modernista, apresentando uma linguagem que reabilitava a história e integrava eclecticamente claras referências ao passado, mas no domínio das Artes Visuais a questão era igualmente colocada. Para Leonel Vieira, responsável por essa secção, podia falar-se de “uma situação pós-moderna nas artes”, e era identificável “o esgotamento das propostas formalistas e a incapacidade efectiva de produção do novo”.¹¹⁷

O grupo de artistas participantes¹¹⁸ colocava em paralelo autores com um percurso já claramente afirmado com outros de uma nova geração e, de uma forma geral, nos trabalhos então apresentados não era evidente uma continuidade com o experimentalismo vindo da década anterior. Pelo contrário: apesar da exposição convocar uma ideia de interdisciplinaridade, revelava apenas uma das facetas dessa interdisciplinaridade, pois era perceptível uma deslocação generalizada para o campo da pintura, embora também fossem apresentados pontuais desenhos e algumas “montagens de vários elementos”. Através de linguagens que iam da abstracção à figuração, ou de um registo mais contido a um claro Neo-Expressionismo, era realmente evidente um regresso à pintura.

Se tomarmos em conta a diversidade e as transgressões apresentadas na *Alternativa Zero*, é assim suficientemente irónico que os antecedentes de que a exposição supostamente procurava demarcar-se, em certa parte considerados banalizados e incapazes de renovação¹¹⁹, fossem na verdade mais híbridos, mais

¹¹⁷ Leonel Moura, «Boomerang», *Depois do Modernismo*. Lisboa: S.N.B.A., 1983, p. 131

¹¹⁸ Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Palolo, Cerveira Pinto, Gaetan, José Barrias, José de Carvalho, Julião Sarmento, Jwov Basto, Leonel Moura, Luís Serpa, Lurdes Robalo, Mário Varela, Pedro Calapez, Rocha Pinto, Sérgio Pombo e Víctor Pomar.

¹¹⁹ Ver, por exemplo, o capítulo relativo aos Anos 70 no livro *Arte Contemporânea Portuguesa*, da autoria de João Pinharanda e Alexandre Melo, publicado em 1986: “A banalização das novidades de sessenta foi o facto mais persistente da década seguinte. Nessa linha não há uma renovação nem da linguagem, nem da relação sintáctica entre os elementos anteriormente definidos; e excluindo os que não esgotaram a força das experimentações estéticas que já desenvolviam, aconteceu que, mesmo alguns dos maiores nomes de sessenta, se ressentiram desse desgaste de formas, prosseguindo uma obra sem o fulgor anterior”. Alexandre Melo e João Pinharanda, *Arte Contemporânea Portuguesa*. Lisboa: [s.n.] 1986, p. 17.

heterodoxos, mais transversais – e logo, mais pós-modernos – que a produção então apresentada.

A exposição foi seguida pelos jornais e revistas, e as reacções por parte da crítica não se fizeram esperar: enquanto Bernardo Pinto de Almeida classificou a iniciativa como uma “gigantesca operação de marketing estético”¹²⁰, Rui-Mário Gonçalves considerou “andar muita coisa errada no mundo das artes, mas talvez mais nos modos de apresentação e de difusão, do que nas próprias obras”, definindo a mostra como uma colectiva “que um grupo de artistas medíocres organizou na Sociedade Nacional das Belas Artes” e que reuniu obras de cinquenta arquitectos “que têm pouco em comum” e de dezasseis artistas plásticos “também com muito pouco em comum, e pouco havendo em comum entre os arquitectos e os artistas”, apresentando-se “como um signo vazio esperando que, com as reacções do público, ela se tornasse significativa”¹²¹. Ora, era justamente esse “pouco em comum” que, apesar de tudo, atestava a heterogeneidade capaz de assinalar o Pós-Modernismo no contexto português.

Dentro desta ideia de heterogeneidade, podemos assim verificar que o retorno aos suportes estáveis não coincidia com um processo linear que se limitava a alinhar com uma conjuntura de mercado favorável – um factor que evidentemente não pode ser descartado –, mas definia-se sobretudo como um dos vectores possíveis para assinalar um conjunto de novas orientações. Quer isto dizer que esse retorno deve ser entendido num quadro de opções vasto e diversificado e corresponde sobretudo a um primeiro momento, febril, de celebração e exacerbação, de uma nova conjuntura. Mas não eliminou outras possibilidades.

Na verdade, embora a reafirmação das categorias artísticas tradicionais possa ser entendida como um reflexo pós-moderno – no sentido em que, num contexto marcado pela pluralidade, resgatar o passado podia ser tão válido como qualquer outra possibilidade –, por si só, podia até ser identificada como uma reacção às heterodoxias, assinalando deste modo o reforço de uma concepção modernista fechada (formalista, hermética, etc.). Ou seja, mais uma vez, dependendo da perspectiva tomada, a situação podia ser interpretada de diferentes, e antagónicos, modos.

De qualquer forma, relativamente à noção de heterogeneidade e num sentido alargado, temos de reconhecer que o que o Pós-Modernismo propunha então como

¹²⁰ Cf. Bernardo Pinto de Almeida, «Depois do Oportunismo», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 29 Março-11 Abril, 1983, p. 20.

¹²¹ Cf. Rui Mário Gonçalves, «Carta de Lisboa: Bad Painting – Bad Criticism», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 56 (Mar. 1983), p. 56.

novidade não era tanto a possibilidade de coexistência entre diferentes discursos ou a contaminação entre diferentes áreas, a diversidade *per se* – que como vimos, vinha de trás –, mas antes a sua radicalização: uma diversidade ampliada, ecléctica e ruidosa, que resultava efectivamente de uma situação – essa sim nova – que o pós-guerra precipitara e que se expressara através de um processo de globalização que permitira colocar a par os mais diversos contextos. Nesse sentido, a proposta de Fredric Jameson que, mantendo-se crítico em relação ao termo, identifica o Pós-Modernismo como uma “dominante cultural” decorrente de uma lógica de capitalismo tardio, é realmente pertinente – embora não resolva tudo.

Numa impossível síntese, algumas das iniciativas que se realizaram depois de 1983, mesmo quando definidas como *respostas* a *Depois do Modernismo*, contribuíram para reforçar a perspectiva de diversidade que ali se pretendia lançar – tais como as exposições *Os Novos Primitivos*¹²², comissariada em 1984 por Bernardo Pinto de Almeida na Cooperativa Árvore no Porto; *Atitudes Litorais*¹²³, organizada no mesmo ano por José Miranda Justo na Faculdade de Letras de Lisboa; *Arquipélago*¹²⁴, apresentada também por Bernardo Pinto de Almeida igualmente na SNBA em 1985¹²⁵ ou ainda *Continentes – V Exposição Homeoestética*¹²⁶, organizada no mesmo espaço em 1986 e, significativamente, dedicada a Ernesto de Sousa.

A década de 1980 acabou assim por funcionar como um período de digestão e de catarse que, depois de um primeiro embate celebrativo, tornou necessária uma reavaliação das vias que entretanto se tinham definido.

¹²² *Os Novos Primitivos*, que regressavam à pintura, eram Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Fernando M. Oliveira, Fernando Pinto Coelho, Luís Calheiros e Carlos Carreiro, e surgiam tutelados pelos artistas convidados Álvaro Lapa, Paula Rego e Mário Cesariny. No catálogo da exposição, Bernardo Pinto de Almeida identificava a “afirmação de um primado do prazer da pintura e do gesto de pintar”, referia uma “herança conceptual” e fazia corresponder “um certo primitivismo” na “produção estética mais actual” à “ruptura necessária para sair da crise que marcou a produção artística de pendor conceptualista” e, de um modo reactivo, “a um excesso de intelectualização da arte”. Bernardo Pinto de Almeida, «D’Os Novos Primitivos», *Os Novos Primitivos: Os Grandes Plásticos*. Porto: Cooperativa Árvore, 1984, s.p.

¹²³ Exemplificando a tradução do legado conceptual nos “novos regressos”, em *Atitudes Litorais* era proposta uma relação entre o linguístico e o pictórico. A exposição reunia trabalhos de Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, António Palolo, Eduardo Bataida, Ernesto de Sousa, Gaetan, Julião Sarmento, Maria José Aguiar, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez e Zulmiro de Carvalho.

¹²⁴ Assinalando o retorno dos suportes tradicionais, no catálogo da exposição, os seis participantes que eram apresentados por Fernando de Azevedo não eram referidos como “criadores”, mas distinguidos especificamente como “pintores” (Ana Léon, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez e Rosa Carvalho) e “escultores” (Pedro Croft e Rui Sanches). Cf. Fernando de Azevedo, [Apresentação], *Arquipélago*. Lisboa / Porto: SNBA / Cooperativa Árvore, 1985

¹²⁵ Também apresentada na Cooperativa Árvore no Porto, já em 1986.

¹²⁶ Na qual foram mostradas diversas declinações pictóricas (Fernando Brito, Ivo, Manuel Vieira, Pedro Portugal e Pedro Proença), e um “objecto pintado” (Xana).

Em Setembro de 1992, já numa fase de rescaldo, a exposição *10 Contemporâneos*¹²⁷, organizada em Serralves, procurava um ponto de vista correspondente ao seu “momento actual”. Ao reflectir sobre a então última década, Alexandre Melo reconhecia que esse período não encerrava “qualquer unidade estética, programática ou ideológica”, salientando que as obras e autores apresentados se tinham definido “a partir de um distanciamento pessoal em relação aos modelos que marcaram o fim dos anos 70 e os princípios dos anos 80”¹²⁸. Embora incluísse escultores e pintores, a exposição mostrava que, apesar dos suportes tradicionais terem sido reintroduzidos, para uma nova geração de artistas essa reintrodução correspondia a uma reinvenção que cruzava um extenso legado histórico com questões actuais. Implicava uma nova posição: era um regresso alterado – ou, para recuperarmos um conceito de Gilles Deleuze, uma *repetição diferenciada*, activa¹²⁹. Nesse sentido, mesmo voltando aos registos tradicionais como ponto de partida, e muitas vezes através da ironia, da citação e da reinterpretação, era discernível uma certa atitude de renovação e de experimentação¹³⁰ que evocava as propostas que precederam a década de 1980.

De resto, paralelamente a essa reinvenção, e embora essa exposição não retratasse essa realidade, na ausência de “unidade estética” constatada por Alexandre Melo, subsistia, entre outras vias, a continuidade com o experimentalismo que marcara as décadas de 1960 e 1970. Com efeito, voltando ao final da década de 1970, podemos verificar que, enquanto muitos artistas reconfiguraram os seus percursos, diversos outros, através de um processo de renovação, mantiveram-se solidamente nas vias que vinham a explorar – como foi o caso de Alberto Carneiro ou de Helena Almeida. Ou seja, mergulhadas no contexto de diversidade ruidosa da década de 1980, no qual se destacavam os *retornos*, essas propostas permaneceram então silenciosamente activas. Mesmo a performance, que como vimos se definira desde o início da década de 1960, embora com menor visibilidade, atraiu diversos novos artistas já nos anos 80 – como Joana Rosa, Rui Orfão, Silvestre Pestana ou Miguel Yeco. Para além dos *Encontros Internacionais de Arte* terem tido continuidade na Bienal de Cerveira, é também muito significativo que em 1980 tenha sido criado em Almada o *Alternativa* – então *I Festival*

¹²⁷ Gerardo Burmester, Pedro Croft, Pedro Portugal, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Proença, Casqueiro, Rui Sanches, Rui Chafes, Julião Sarmento.

¹²⁸ Alexandre Melo, *10 Contemporâneos*. Porto: Serralves, 1992, p. 9.

¹²⁹ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000 (1968).

¹³⁰ Como exemplifica a escolha de materiais utilizados (pedra e metal, mas também bronze pintado, madeiras e contraplacados, gesso ou couro), mas também a forte componente espacial, e mesmo arquitectónica, que caracterizava a maior parte das esculturas.

Internacional de Arte Viva –; que em 1985 tenha decorrido, em Torres Vedras, o *Perform'Arte – o I Encontro Nacional de Performance*; que em 1987 a Fundação Calouste Gulbenkian tenha organizado o *Performance-Art*, ou que, no mesmo ano, tenha sido realizado o *Festival de Performance* no Porto.

Ao longo da década de 1990, já com alguma distância da febre pós-modernista, foi uma renovada atitude de experimentação que ganhou uma forte visibilidade. O experimentalismo das décadas de 1960 e 1970 – nacional e internacional – tornou-se aliás numa forte referência para uma nova geração de artistas que, através de revisitações, apropriações e citações, o reificou e cruzou com problemáticas e técnicas actualizadas, tal como exemplifica, ainda na sequência da década de 1980, primeiro a intensificação da utilização (e transformação) da fotografia e a recorrência do vídeo, e depois as possibilidades virtuais da tecnologia que se tornaram entretanto disponíveis – orientações que seguiremos num capítulo posterior.

Foi portanto sobretudo uma atitude de renovação que ficou documentada em diversas das exposições que se seguiram, destacando-se *Imagens para os Anos 90*, organizada por Fernando Pernes em Serralves, em 1993, e *Depois de Amanhã*, comissariada por Isabel Carlos e apresentada no Centro Cultural de Belém, no quadro da iniciativa *Lisboa Capital de Cultura '94* – no âmbito da qual, não por acaso, foi também organizada a exposição *Anos 60 Anos de Ruptura*, que recuperava os experimentalismos desenvolvidos ao longo dessa década.

No catálogo da primeira dessas exposições, João Pinharanda, diagnosticou “não principalmente uma indefinição de discursos mas a sua proliferação; não principalmente a construção de novas direcções mas a continuação (ainda que inconsciente ou mascarada) de uma atitude de retoma e remetência; não a ruptura objectiva dos (entre os) discursos mas o seu cruzamento”¹³¹. Significativamente, equacionou o Pós-Modernismo como “uma ruptura dentro (e não fora) do Modernismo”¹³².

Num mesmo sentido, *Depois de Amanhã*, que estabeleceu um encontro entre artistas locais e artistas estrangeiros, adoptou “a heterogeneidade como critério de escolha”¹³³.

Em 1997, em parte já como um balanço sobre a década de 1990, a noção de persistência de um certo experimentalismo era também o pressuposto da exposição

¹³¹ João Pinharanda, «Arte Segredo Evidência. Segredo Evidência Arte. Evidência Arte Segredo», *Imagens para os Anos 90*. Porto: Fundação de Serralves, 1993, p. 11.

¹³² *Idem*, p. 14.

¹³³ Isabel Carlos, «Apresentação», *Depois de Amanhã*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, p. 11.

Perspectiva: Alternativa Zero, organizada na Fundação de Serralves por João Fernandes – “Nos dias de hoje, os caminhos da experimentação em arte são continuamente informados da história dos momentos e percursos de ruptura que os precederam. (...). Reapresentar hoje a experiência de “Alternativa Zero” implica a consideração de um contexto fundador das raízes da contemporaneidade artística portuguesa, (...).”¹³⁴

¹³⁴ João Fernandes, *op. cit.*, p. 15, 16.

5. TRIDIMENSIONALIDADE

5.1. A CONSTRUÇÃO DE PEDRO CABRITA REIS

Após ter iniciado o seu percurso na pintura e no desenho no princípio dos anos 80, e seguindo uma vocação espacial que era já evidente nesses registos, Pedro Cabrita Reis (n. 1956) começou a explorar a escultura e a instalação no final dessa década.

A formulação que passou então a utilizar não deve porém ser entendida como uma substituição de um género por outro, já que a pintura e o desenho nunca foram abandonados. Mais do que uma exploração diversificada, as declinações da sua produção devem ser compreendidas como parte de um mesmo território que, através de processos de extensão e de transmutação, nos revela várias das facetas que concentra.

Aquedutos, reservatórios, poços, tanques, cisternas, canais, fontes, casas, portas, janelas, escadas, paredes, cadeiras, bancos ou mesas são alguns dos elementos a que nos habituámos a reconhecer no seu trabalho, tratando-se de formas e de dispositivos que nos remetem para arquétipos da construção – contudo, não procuram reproduzir essas construções, estabelecendo-se antes como paralelos da arquitectura. Com efeito, o que interessa a Pedro Cabrita Reis não é mimetizar um mundo de formas, mas desenvolver uma actividade, um método, que lhe permita organizar a sua realidade. Explorar e ocupar um plano que pode até ser entendido como anterior à arquitectura e não tanto tomá-la como modelo ou referência. O que está em causa não é portanto um exercício de representação, mas a tentativa de instaurar um gesto fundador e construtivo – o mesmo gesto que serve de base à arquitectura.

É esse sentido *primordial* ou *ancestral* – palavras que surgem recorrentemente no discurso do artista – que confere às suas construções uma realidade que, apesar de metafórica, não se objectiva numa fusão entre arte e vida ou sequer num deslizamento para um plano quotidiano.

No entanto, mantendo diversas ligações em aberto entre ambos os planos, Pedro Cabrita Reis utiliza e combina materiais comuns e tendencialmente precários – como madeira, contraplacados, tijolos, perfis metálicos, tubulares em cobre, vidro, gesso,

cabos eléctricos, tubos de canalização em pvc, placas de gesso cartonado, régua de luz fluorescente, etc. – que não só fazem parte de um léxico construtivo, como muitas vezes já foram previamente utilizados nesse contexto.

Encontrados e reciclados, os materiais que trabalha contêm em si uma existência anterior, que permanece numa dimensão evocativa ou alusiva, embora a apropriação e recontextualização, que o artista deles faz, os projecte para um outro quadrante. Como se, desviados das suas funções anteriores, fossem devolvidos a um estado original. Seria, talvez, essa transição que, logo em 1990, levou João Pinharanda a notar na obra de Pedro Cabrita Reis não só “uma vocação fundadora e metafórica” como a “necessidade de partir de um mundo de ruínas para construir um outro modelo do mundo”¹.

Apesar de muitas das suas obras evidenciarem uma referência minimal – dada a escala humana que seguem, mas também dada a sua configuração simplificada, por vezes reduzida ao essencial –, os materiais a partir dos quais são executadas, embora na sua maioria industriais, rompem frequentemente essa leitura, uma vez que, já utilizados – e relacionando-se desse modo também com a Arte Povera –, transportam consigo um conjunto de sinais e de memórias que resultam de uma função anterior. Podemos assim distinguir na sua obra uma componente física, literal e material, mas também um lado subjectivo, e até emocional.

É esta duplicidade, reforçada pelos próprios títulos, que podemos identificar em trabalhos como a sequência de estruturas em gesso e madeira produzida em 1990 – que inclui *A Casa da Serenidade*, *A Casa dos Murmúrios*, *A Casa do Esquecimento* (Fig. 130) ou *A Casa da Paixão e do Pensamento*.

Embora marcadas por uma noção primordial de construir, e logo de habitar, as construções de Pedro Cabrita Reis surgem em silêncio, desabitadas, abandonadas, em suspensão, como que perdidas no tempo. À semelhança de uma natureza-morta, apesar de todos os índices apontarem para uma vivência, a figura humana está ausente. Mas tudo indica a sua possível presença, como se alguém tivesse acabado de sair, ou ainda pudesse voltar a qualquer momento. Deste modo, é convocada uma certa noção de nostalgia, ou de melancolia, que remete para uma introspecção e confere à obra uma dimensão metafísica e simbólica.

¹ João Pinharanda, «A casa grande de Cabrita Reis», *Público*, Lisboa, 3 de Março de 1990, artigo reproduzido no catálogo *10 contemporâneos*. Porto: Fundação de Serralves, 199, p. 23, 24.

Importa pois perceber que, mesmo quando as suas construções evidenciam uma mais reforçada literalidade, ou surgem em conexão com espaços preexistentes – tal como acontece em diversas obras pensadas como *site-specific* –, Pedro Cabrita Reis recusa uma leitura redutora, procurando sempre inscrever a obra num campo de apreensão mais complexo.

Foi essa a leitura que propôs sobre *Alexandria* (Fig. 131), uma construção temporária, que desde logo evocava uma mítica biblioteca, e que instalou em Julho de 1990 nas ruínas do Convento de S. Francisco em Beja.

Construída em estafe, em torno do poço circular localizado no claustro, a peça formalizava-se como uma estrutura de canais tripartida, evocando um sistema de irrigação que colocava em comunicação diferentes volumes que, como depósitos, foram colocados nos seus pontos terminais. Apesar de assumir uma escala real, e de se constituir como uma forma distribuída no espaço que, fisicamente, poderia ser abordada a partir de diferentes ângulos ou percursos, a perspectiva privilegiada proposta pelo artista para a observação da peça era o terraço superior do claustro. Ao ser criada essa distância, a apreensão fenomenológica era assim delegada para um segundo plano, em favor de uma perspectiva aérea e retiniana que oferecia a visualização e a compreensão da totalidade da forma de uma só vez.

Esta possibilidade não se traduz no entanto numa regra aplicável a toda a sua obra, já que diversas das suas construções se constituem justamente como percursos, ou estruturas, que definem espaços interiores visitáveis, para serem apreendidos sequencialmente pelos visitantes. Mas apesar dessas obras levarem a uma deslocação por parte dos visitantes, para o artista, a questão da participação do espectador é porém de menor importância – posição que deixou bem clara numa entrevista de 2007, na qual afirmou que não só não espera qualquer interacção por parte dos visitantes, como a nega, propondo antes valores de “subjectividade, mistério, silêncio, interrogação, contemplação, fascínio, secretismo ou muitos outros estados de espírito”.²

² “Honestly, I don’t expect any interaction from the visitors. I deny it. It’s a word and a concept totally alien to my conception of art and the role of the artist. I do what I do, and what I do is built upon subjectivity, mystery, silence, interrogation, contemplation, fascination, secrecy and a lot of many other states of the mind, which do not indulge on spectacularity, entertainment, or any other kind of indulgence. I don’t expect anything from people apart the fact that they find in my work a possibility of mirroring their own expectations and restlessness”. Pedro Cabrita Reis numa entrevista conduzida por Barbara Goretti, «“Un modo per ascoltarsi a risalire dai propri silenzi” = “A way of listening to oneself and retracting one’s own silences”», *Pedro Cabrita Reis*. Roma: Macro / Electa, 2007. p. 38-49, disponível em < http://www.pedrocabritareis.com/site/media/07_goretti.pdf>, consultado a 22 de Maio de 2010.

É exactamente esta negação que podemos identificar no *Monumento a Azeredo Perdigão* (Fig. 132), que se localiza nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian e que foi construído em 1997, em homenagem ao primeiro Presidente dessa instituição. Apresentando-se, simbolicamente, como uma casa em construção, incompleta, o monumento ostenta um forte carácter arquitectónico que apela de imediato a uma relação física com o público.

Trata-se de uma estrutura de pilares, com dois pisos e laje de cobertura, que, executada em betão aparente e sem paredes exteriores, revela os seus elementos internos – no piso térreo, uma secção de parede com abertura para uma janela e, já no piso superior, uma outra secção de parede, com abertura para uma porta, e dois lances de escadas que conduzem a um recorte na laje de cobertura.

Contudo, apesar de toda a estrutura se formalizar como um espaço percorrível, apenas o piso térreo é acessível ao visitante, já que não existe qualquer acesso às lajes superiores. Com uma limitada possibilidade de desenvolver uma experiência física, é apenas visualmente que o visitante pode apreender a obra na sua totalidade. Invertendo uma primeira impressão lançada pela própria construção, o visitante é impedido de percorrer uma parte do espaço e deve então manter-se no papel de espectador que contempla um obra.

Neste sentido, podemos afirmar que, ao contrário do que aparentam, as construções de Pedro Cabrita Reis não pretendem de facto confundir-se com um registo quotidiano. Mantêm uma relativa autonomia, recusando-se, invariavelmente, a perder um valor simbólico ou até um certo carácter aurático que o século XX tendeu a diluir.

Notemos portanto que, apesar de em diversas das suas instalações existir uma ligação directa com o espaço existente – tal como exemplifica o site-specific *Catedral # 3* (Fig. 133) que, evocando algumas das propostas que num plano internacional marcaram a crítica à instituição, foi desenvolvido numa das salas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves no Porto em 1999, e que consistia na construção de secções de paredes em tijolo que se relacionavam com as próprias paredes do museu – em muitas outras, e talvez até na sua maioria, a arquitectura do lugar é muitas vezes assumida como ponto de partida, mas a obra não procura necessariamente fundir-se com as existências espaciais que a antecedem. Procura antes acrescentar-se a essa arquitectura. São estabelecidos contacto e confrontos com o espaço existente, mas o resultado nem sempre deve ser entendidos como *site-specific*, tal como, mais recentemente, se propunha nas construções *Longer Journeys* e *Absent Names*,

apresentadas na 50ª Bienal de Veneza em 2003 que, embora pensadas para um lugar específico, puderam posteriormente ser apresentadas noutros locais.

5.2. ENTRE ARTE E ARQUITECTURA

Apesar de, sob os princípios de um certo purismo modernista que reclamou a independência entre disciplinas, a tradicional proximidade entre as artes e a arquitectura ter eventualmente ficado mais fragilizada durante uma parte do século XX, essa relação persistiu de forma continuada e tornou-se absolutamente evidente no contexto de maior diversidade do final da década de 1970.

Importa no entanto que comecemos novamente por recuar, e salientar que essa proximidade é de facto assinalável ao longo de todo o século através do trabalho de um significativo número de autores³. Por um lado, no campo da arquitectura, é isso que revela, por exemplo, o Neo-Plasticismo dos arquitectos holandeses Gerrit Rietveld (1888-1964) e J. J. Pieter Oud (1890-1963) – que estabelece claros paralelos com a pintura de Mondrian –, assim como a obra do arquitecto russo Konstantin Melnikov (1890-1974) – que traduziu tridimensionalmente as geometrias puras vindas do Suprematismo –, ou ainda todo o programa definido por Walter Gropius (1883-1969) na Bauhaus em Weimar, entre 1919 e 1925, que procurava funcionar como uma interligação da arquitectura com a arte e o design industrial. Por outro lado, no plano das artes, a confluência entre arte e arquitectura pode desde logo ser identificada nas pinturas de inspiração urbana e arquitectónica produzidas por diversos dos futuristas – como *La Città che Salle* (1910) e *La Strada entra nella Casa* (1911) (Fig. 134) de Boccioni, ou *Ponte della Velocità* (1913) de Giacomo Balla –; nas composições *Proun* que Lissitzky desenvolveu na década de 1920 e nas estruturas tridimensionais desenhadas por Gustav Klutss (1895-1938) durante os mesmos anos; ou nas cidades suspensas no tempo, e quase desabitadas, da pintura de Giorgio De Chirico (1888-1978). Já num registo tridimensional, podemos salientar a *Merzbau* de Schwitters ou o

³ Para aprofundar alguns dos exemplos que assinalam essa proximidade, ver Pedro Filipe Rodrigues Pousada, *A Arquitectura na sua Ausência. Presença do Objecto de Arte Para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra: Departamento de Arquitectura – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010.

Prounraum de Lissitzky, mas também algumas das esculturas que Brancusi produziu na década de 1930 – que se assemelhavam declaradamente a construções arquitectónicas, como veremos no próximo capítulo. Para pontuarmos a persistência deste fluxo no segundo pós-guerra, anotemos ainda as séries *Femmes-Maisons* (Fig. 135 e 136), que Louise Bourgeois desenvolveu entre 1945 e 1947 – e na quais, numa perspectiva de crítica feminista, fazia coincidir a mulher com a casa –; a escultura submetida em 1952 por Max Bill (1908-1994) (Fig. 137) no concurso internacional para o “Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido” – que consistia numa estrutura na qual se podia entrar, tendo sido definida pelo seu autor como uma soma de arquitectura com escultura e com pintura –; o trabalho dos alemães Bernd e Hilla Becher (1931-2007 / n. 1934) – que, desde 1959, vinham a fotografar séries de edifícios e de estruturas industriais, produzindo imagens, de grande secura, de formas que perspectivavam como “esculturas anónimas” –, ou também, pouco depois, as propostas do Minimalismo – nas quais a arquitectura, e em particular a linguagem da arquitectura moderna, se tornara igualmente numa óbvia referência, não apenas pela escala humana que essas peças assumiam, mas também pela simplificação e geometrização de formas de que partiam, pela utilização de materiais industriais ou pelo próprio carácter projectual e modular em que se baseavam. Tenhamos ainda em conta, no campo de cinema, o modo como Fritz Lang (1890-1976) projectou uma cidade do futuro em *Metropolis* (1927); como a cidade serviu de laboratório a Dziga Vertov (1896-1954) no *Homem da Câmara de Filmar* (1929); como King Vidor (1894-1982) aborda a arquitectura moderna através do percurso do perseverante arquitecto Howard Roark, em *The Fountainhead* (1949); como Alfred Hitchcock (1899-1980) faz desencadear a acção a partir da transgressiva vista para uma janela, em *Rear Window* (1954); como Jacques Tati (1907-1982) constrói o seu argumento em torno de uma moderna casa, em *Mon Oncle* (1958), ou como, para nomearmos apenas mais duas referências, Federico Fellini (1920-1993) retrata Roma no *La Dolce Vita* (1960), e como a casa Malaparte em Capri, desenhada em 1937 por Adalberto Libera (1903-1963), é apropriada como um elemento central na narrativa de Jean-Luc Godard em *Le Mépris* (1963).

Dando sequência a esse fluxo, foi a partir da década de 1970, que, de forma ainda mais activa e determinada, a produção artística absorveu as mais variadas influências de disciplinas que lhe eram adjacentes, e que a arquitectura – que sempre esteve ligada a diferentes áreas, o que torna muito complexa a delimitação do seu

campo de acção, assim como a sua própria definição⁴ –, se destacou nesse quadro como uma fortíssima referência. Aliás, mais do que tomar a arquitectura como referência, ou inspiração, a produção artística parece, desde aí, pretender tomar o seu lugar. Com efeito, tendo por base um cruzamento entre arte e arquitectura, começou então a ser intensivamente explorada uma linguagem tridimensional, e mesmo tectónica, muito marcada pela noção de construção, que se definiu como uma zona de contacto, apagando muitos dos convencionais limites entre as duas áreas.

Se tomarmos em consideração as definições de escultura e de arquitectura avançadas no final da década de 1940 por Bruno Zevi (1918-2000), torna-se por demais evidente a enorme transformação que o conceito de escultura entretanto sofrera, sendo aliás particularmente irónico notar que, de acordo com essas definições, a escultura se tornara afinal, literalmente, em arquitectura. No ensaio *Saber ver Arquitectura* (1948), embora começasse por reconhecer que a arquitectura voltara a estar “na moda” através da “arquitectonicidade dos movimentos pictóricos modernos”⁵, Zevi procurava enunciar as características que distinguiam as diversas actividades artísticas⁶, defendendo que “a escultura actua sobre três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três dimensões” e que, por sua vez, “a arquitectura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha”, ou ainda que “o carácter essencial da arquitectura – o que a distingue das outras actividades artísticas – está no facto de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem”⁷.

Dando portanto continuidade à exploração de uma área de intersecção, foi entre os campos da arte e da arquitectura que na década de 1970 se posicionaram muitos dos artistas que procuraram problematizar o espaço real e que, com esse objectivo, seguiram diversas das metodologias e dos procedimentos arquitectónicos, ainda que sem se submeterem às suas regras. Apropriados e importados para um contexto diferenciado, e utilizados enquanto linguagem artística, o léxico formal e os processos operativos da arquitectura puderam ser testados livremente, uma vez que não tinham de cumprir uma função ou de obedecer a restrições quer legislativas ou sociais.

⁴ Para aprofundar esta questão, ver, por exemplo, Sylviane Agacinski, «Les pouvoirs de l'architecte ou l'invention partagée», *Volume: Philosophies et Politiques de l'Architecture*. Paris: Éditions Galilée, 1992, p. 19-36.

⁵ Bruno Zevi, *Saber ver Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 6.

⁶ Alinhando, neste aspecto, com autores como Clement Greenberg ou Herbert Read, ainda que procurando demarcar-se de uma perspectiva formalista.

⁷ Bruno Zevi, *op. cit.*, p. 17.

Entre os artistas vindos de uma fase inicial do Minimalismo, Judd é talvez um dos que mais claramente explicita uma articulação entre ambas as práticas, dado que trabalhou de forma sistemática num intervalo de sobreposição entre arte e arquitectura. Mas podemos também apontar Carl Andre, para quem a arquitectura foi desde cedo um ponto de partida, ou ainda Sol LeWitt, que, depois de ter complexificado as *Modular Structures*, desenvolveu entre 1978 e 1980 as *Irregular Shapes*, baseando-se em modelos arquitectónicos, e que, já em 1995, apresentou as *New Structures*, assumindo uma escala e uma imagem inequivocamente inspiradas na arquitectura.

Para além desses artistas, que se afirmaram numa primeira etapa durante os anos 60, e que permaneceram activos ao longo das décadas seguintes, diversos outros fundaram e consolidaram percursos centrados no cruzamento entre as duas áreas, levando por diante a exploração das potencialidades de uma linguagem tridimensional.

É esse o caso do italiano Mario Merz, ligado à Arte Povera, que desde 1967 começou a apresentar os *igloos* (Fig. 138) – construções hemisféricas realizadas com materiais pobres, como terra, pedra, palha, ramos secos, vidro ou refugos, e que invocam a imagem de refúgios precários –, mas também, ainda que partindo de uma sensibilidade inteiramente diferenciada, o caso dos norte-americanos Bruce Nauman (n. 1941) e de Dan Graham (n. 1942), que, vindos na esteira do Minimalismo mas avançando para outras vias, ainda no final da década de 1960 deram início a uma produção de trabalhos que problematizavam o espaço, relacionando-se declaradamente com a arquitectura.

Depois de ter realizado esculturas que, como moldes, correspondiam ao espaço vazio entre diferentes elementos – o espaço debaixo de uma cadeira: *A Cast of the Space under my Chair* (1965-68) (Fig. 139); o espaço entre a mão do artista e uma mesa: *Space under My Hand When I Write My Name* (1966), etc. –, tornando assim o vazio numa presença, ou o invisível em palpável, Nauman começou então a explorar a instalação e o vídeo, construindo os seus célebres *corredores* (Fig. 140), elementos de carácter assumidamente arquitectónico que, enquanto tal, submetiam o visitante a uma experiência corporalizada dentro da peça. Com base na noção de duração e testando a diferença entre a experiência espacial e a experiência perceptiva, nessas construções o público era confrontado com disparidades perceptivas de espaço e de tempo, manipuladas pelo artista através de diferentes circuitos de vídeo.

Paralelamente, entre 1965 e 1966, Dan Graham desenvolveu *Homes for America*, uma vasta sequência de imagens, inicialmente apresentada como um slide-

show⁸, que documentava os diversos tipos de habitação dos subúrbios norte-americanos, revelando uma perspectiva artística e crítica sobre a arquitectura. Assumindo uma produção tridimensional, já em 1978, com *Two Adjacent Pavilions* (Fig. 141) e *Pavilion / Sculpture for Argonne*, Graham iniciou os seus conhecidos pavilhões construídos com vidro e espelho, nos quais, através de jogos de reflexão e de um desempenho físico por parte do visitante, esse toma consciência da sua presença enquanto tal, assim como da presença dos outros espectadores.

Também numa associação entre diversas das derivações do Minimalismo, muitos dos projectos desenvolvidos ao longo da década de 1970 por Gordon Matta-Clark, cujo percurso acompanhamos no capítulo anterior, relacionaram igualmente arte e arquitectura. Mas, apesar dessa relação se ter traduzido formalmente num eficaz cruzamento entre os dois campos, consistia sobretudo numa problematização da arquitectura através de interrupções que, com base numa abordagem artística, eram introduzidas na sua leitura. Tratava-se da definição de um território híbrido, sem dúvida mais inclinado para o campo da escultura⁹, mas que correspondia a um processo talvez mais próximo de uma reacção, ou até de uma crítica (não só à arquitectura mas a diversas questões com ela correlacionadas), do que propriamente de uma tentativa equilibrada de comunicação ou contaminação – como demonstrou, de forma feroz e inequívoca, o *Window Blow-Out* (Fig. 97) em 1976.

Durante o mesmo período surgiram no entanto diversos artistas que assumiram uma posição aparentemente mais tranquila perante a arquitectura e que recolheram, de modo mais ou menos directo, muitas das suas formas para um contexto artístico, tendo desenvolvido propostas imensamente ambíguas, que, pelo menos à primeira vista, poderiam realmente passar por arquitectura, não fosse a sua isenção funcional – tal como nos mostram as construções das norte-americanas Mary Miss (n. 1944) e Alice Aycock (n. 1946).

Na continuidade dos pressupostos minimalistas, essas construções partiam de um léxico de formas simples e geometrizado, agenciavam o espaço envolvente como parte da obra e tratavam os materiais utilizados de forma despersonalizada. Contudo,

⁸ Essas fotografias começaram por ser apresentadas na exposição *Projected Art*, que decorreu em 1966 no Finch College Museum of Art, em Nova Iorque, e, no final desse mesmo ano, foram publicadas na *Arts Magazine*.

⁹ Recordemos a declaração numa entrevista que citámos anteriormente, na qual Matta-Clark se refere à utilização da arquitectura no seu trabalho: “Não se trata tanto de usar ideias escultóricas na arquitectura, mas mais de fazer escultura a partir da arquitectura”. Gordon Matta-Clark entrevistado por Liza Bear, «Splitting: The Humphrey Street House», *Avalanche*, New York, Dec. 1974, p. 34-37, reproduzido em *Gordon Matta-Clark*, editado por Corinne Diserens, London / New York: Phaidon, 2003, p. 163-169.

marcando um contexto diferenciado, complexificavam e chegavam mesmo a romper com a simplicidade minimalista ao assumirem-se como estruturas e não necessariamente enquanto peças unitárias. Contrariando a percepção imediata e totalitária defendida por Judd, eram constituídas por partes que tinham de ser apreendidas sequencialmente, como um percurso com uma duração, e relacionavam-se com o público como se fossem destinadas a ser utilizadas e não apenas visitadas. Ou seja, colocavam-se numa dupla posição, de continuidade e ruptura, com os códigos minimalistas. Foi aliás essa dupla posição, de afirmação e de negação, que levou vários autores a identificarem nas propostas de Mary Miss e de Alice Aycock, mas também nas de Matta-Clark, de Vito Acconci (n. 1940), de Chris Burden (n. 1946) ou de George Trakas (n. 1944), a transição entre o moderno e o pós-moderno¹⁰

Num domínio em que a arquitectura foi tomada como inspiração, os seus modelos arquétipos foram perspectivados como uma fonte de formas recuperáveis que podiam ser traduzidas escultoricamente – tanto mais que carregavam em si mesmos uma série de significados, alimentados ao longo de séculos, que passavam a ser invocados na obra, introduzindo-lhe assim uma componente metafórica e polissémica, que enriquecia a sua leitura.

A recuperação de formas arquétipas estava de resto a ocorrer paralelamente no próprio campo da arquitectura, tal como revelavam os escritos e a obra do italiano Aldo Rossi (1931-1997), que em 1966 publicara *A Arquitectura da Cidade*, um livro que se constituiu como uma das bases centrais para a reflexão sobre a importância do reconhecimento do significado das formas arquitectónicas. Recorrendo à história como alternativa para combater a exaustão da redutora linguagem modernista, Rossi propunha uma leitura da cidade e da arquitectura enquanto legado histórico e cultural, mas

¹⁰ É esta a perspectiva sustentada por Hal Foster no artigo «The Crux of Minimalism», publicado em 1986, no qual é defendido que as múltiplas possibilidades decorrentes do Minimalismo estabeleceram um novo campo artístico ampliado que, em simultâneo, realizou e entrou em ruptura com o paradigma modernista, dado que o Minimalismo continha em si mesmo a sua negação: parece cumprir a desejada redução e autonomia de um certo modernismo mas, ao mesmo tempo, pretende ser literal, relacionando-se com o contexto que o envolve. Com base nesta dualidade, Foster considera que o que aí estava em causa era o advento do pós-modernismo. De resto, aproximando-se da perspectiva de Fredric Jameson, para Foster, o Minimalismo, tal como a Pop Art, acabara por ficar submetido às forças da cultura capitalista. Apesar das diferenças que os distinguem, tanto o Minimalismo como a Pop incluem componentes industriais e seriais que apontam para a uma nova lógica capitalista de produção e consumo, aproximando assim a produção artística dessa lógica, e logo de uma esfera da qual estava anteriormente separada – “But to what order do these minimalist industrial objects and pop simulacra point? To work in series, to serial production and consumption, to the socio-economic order of one-thing-after another. (...) the seriality of minimalism and pop is indicative of advanced capitalist production and consumption, for both register the penetration of industrial modes into spheres (art, leisure, sport) that were once removed from then”. Hal Foster, «The Crux of Minimalism», *The Return of the Real*. Cambridge – Massachusetts / London-England: The MIT Press, 1996, p. 62, 66.

também como um sinal de identidade capaz de permanecer no tempo e no espaço. A sua metodologia estabelecia uma distinção entre elementos pertencentes a uma esfera pública e a uma esfera privada¹¹, e partia de uma identificação de *tipos*, que se apoiava na análise formal dos elementos base constituintes da cidade, sugerindo assim uma perspectiva de continuidade com o passado.

Essa leitura partilhava pontos em comum com a orientação apontada pouco antes em *A Forma do Tempo*, o livro de George Kubler (1912-1996) que fora publicado em 1962, e que se tornara numa forte referência teórica para a mesma geração de artistas e arquitectos. Nesse ensaio, Kubler contribuiu para a problematização do Modernismo e desdramatizou o retorno a modelos do passado ao referir-se à história da arte como uma sequência de renovadas recorrências a formas anteriores: “Tudo o que se faz agora constitui uma réplica ou uma variante de algo que foi feito há algum tempo e que, por sua vez, também foi réplica ou variante de outros objectos, tudo isto num movimento incessante desde o dealbar da era humana”¹².

Seria ainda nesta perspectiva que, no final da década de 1960, o historiador Sigfried Giedion (1888-1968) proporia o passado como “um útil dicionário a partir do qual se podem seleccionar formas e figuras”¹³, notando aliás que a arquitectura e a escultura estavam a aproximar-se – e questionando o significado desses sintomas.

Uma outra referência então fortemente inspiradora, e nesse sentido igualmente importante, foi a *Póetica do Espaço* de Gaston Bachelard (1884-1962), um ensaio inicialmente publicado em 1958, e que, partindo de uma análise de elementos espaciais, introduziu uma fenomenologia muito marcada por uma orientação psicológica.

Casas, mas também gavetas, arcas, roupeiros, e mesmo ninhos e conchas, funcionam nesse texto como tipologias de espaço que, apesar de poderem ser descritos de modo objectivo e racional, incluem uma série de conotações que escapam a qualquer redução puramente material. Associados a uma noção de abrigo, de protecção e de

¹¹ Nessa análise, enquanto as áreas residenciais caracterizam a esfera privada (através critérios de repetição formam o tecido básico da cidade), os monumentos são considerados como marcas fundamentais da esfera pública, funcionando como pontos fixos na dinâmica urbana, símbolos da vontade colectiva, e logo directamente responsáveis pela manutenção da memória. Cf. Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudi Edizioni, 1995.

¹² George Kubler, *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990, p. 14.

¹³ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

habitação, esses elementos evocam experiências antecedentes e desencadeiam uma infinidade de memórias e de sensações subjectivas¹⁴.

Através de uma linguagem que mistura a realidade e a imaginação, e que por vezes cruza um registo onírico, Bachelard sugeriu uma compreensão da arquitectura não apenas como uma construção física mas como uma estrutura carregada de recordações e capaz de despertar e libertar múltiplas associações: “O espaço habitado transcende o espaço geométrico”.¹⁵

Estabelecendo conexões com estas teorias e sugestionada por construções simples, como grelhas e vedações, Mary Miss começou por desenvolver trabalhos que partiam da conjugação de elementos básicos construtivos e eram realizados com materiais relativamente baratos, como a madeira, o ferro ou o arame. Gradualmente, ao mesmo tempo em que passou a desenvolver peças de maiores dimensões – o que a levou a deslocar o seu plano de acção para espaços exteriores –, o seu vocabulário formal tornou-se mais aberto e complexo, tendo começado a explorar as mais diversas e identificáveis referências arquitectónicas: torres, escadarias, labirintos, poços, ruínas, pavilhões de abrigo, pontes, etc.

*Perymeters / Pavillions / Decoys*¹⁶ (Fig. 142 e 143), uma obra temporária que esteve implantada entre 1977 e 1978 no parque do Nassau County Museum em Roslyn, Long Island, era constituída por três torres construídas em madeira com subtis variações de dimensão (as alturas oscilavam entre os 3,50 e os 5,50 metros), por dois montes de terra semi-circulares, e por um espaço escavado no terreno, formalizado como um pátio rectangular. Estas construções estavam integradas em diferentes locais do parque e nem todas estabeleciam uma ligação visual entre si, funcionando assim como uma estrutura dispersa que ia sendo descoberta de modo desordenado e progressivo ao longo dos aleatórios percursos dos visitantes.

Criando uma relação física e directa com esses visitantes, as torres podiam ser acedidas, oferecendo uma vista panorâmica sobre o parque, enquanto o pátio escavado também podia ser visitado – mas apenas através de uma estreita e precária escada que só se tornava visível para quem se aproximasse do buraco. Tratava-se de uma experiência física mas também psicológica, já que os que se arriscavam a descer a esse espaço,

¹⁴ Uma concepção que, como podemos reconhecer, nos remete para a obra de Pedro Cabrita Reis, que começámos por introduzir neste capítulo.

¹⁵ “Inhabited space that transcends geometrical space”. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶ *Perymeters / Pavillions / Decoys* foi aliás uma das obras descritas por Rosalind Krauss no artigo «Sculpture in the Expanded Field», no qual é dada como um exemplo de “both landscape and architecture”.

descobriam a existência de um misterioso corredor interior que contornava o pátio e que comunicava com câmaras subterrâneas – algumas das quais eram acessíveis, enquanto outras podiam apenas ser visualizadas através de aberturas no corredor.

Tal como aconteceu com muitas das obras que Mary Miss desenvolveu durante os anos seguintes, estas construções não se revelavam de forma imediata mas, muito pelo contrário, obrigavam a que o visitante as percorresse para que só posteriormente pudesse relacionar as suas partes, de modo a conseguir ter uma noção da totalidade da estrutura.

A interacção com o público era de resto um dos factores então mais determinantes no trabalho desta artista: “Com o meu trabalho inicial, eu estava interessada em fazer algo que associasse o espectador de uma forma muito directa e que fosse fisicamente acessível”¹⁷ – como afirmou numa entrevista. De facto, apesar de se tratarem, na sua maioria, de intervenções em espaços exteriores – o que recordava as propostas da Land Art precedentes –, estas estruturas não assumiam uma escala territorial nem se situavam em lugares recônditos de difícil acessibilidade. Inversamente, privilegiavam uma escala humana e localizavam-se em locais públicos, de fácil acesso aos visitantes. Conforme viria a declarar, o que interessava a Mary Miss não era “levar a arte para fora das fronteiras usuais dos museus e galerias”, mas “integrá-la na vida das pessoas”, procurando “atravessar fronteiras, removê-las e ocupá-las enquanto locais”, com a noção de que “a colaboração entre campos e disciplinas era essencial”¹⁸.

Partindo de uma abordagem semelhante, Alice Aycock produziu construções que também recontextualizavam muitos dos arquétipos da história da arquitectura e que se relacionavam de forma directa com os seus visitantes.

Para Aycock, a escultura não era, de todo, uma categoria estável, mas antes algo mais próximo de um processo que se revelava ao visitante, de forma individualizada,

¹⁷ “With my early work, I was interested in making something that engaged the viewer in a very direct way and was physically accessible”. Mary Miss citada por Joseph Giovanni, «Thick Space», *Mary Miss*, editado por Mark Lamster, New York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 17.

¹⁸ “It had become apparent to a number of us working in the seventies that the role artists had been assigned or accepted needed redefinition. Pursuing something apart from earthworks and site sculpture, we were interested not only in taking art outside the usual boundaries of the museums and galleries but also in integrating it into people’s lives. Often relegated to a status of cultural commentators, we felt it was essential that the insights and observations of artists actively shape our culture. We were interested in crossing boundaries, removing them, and occupying them as sites. It became apparent in our complex times these collaboration within fields and across disciplines is essential”. Mary Miss, «On a Redefinition of Public Sculpture», *Mary Miss*, editado por Mark Lamster, New York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 229.

através de uma dimensão fenomenológica. Nesse sentido, os seus trabalhos implicavam a participação do público mas, radicalizando as implicações emocionais e psicológicas identificáveis nas propostas de Mary Miss, baseavam-se num certo estranhamento das formas, assumindo-se como perturbantes e elaboradas estruturas que muitas vezes provocavam uma deliberada sensação de medo, ansiedade e perigo.

Agora numa escala arquitectónica, podemos aqui recuperar a noção de *unheimlich* de Freud, que associámos anteriormente ao Surrealismo, uma vez que estamos de novo perante um processo de dissociação entre forma e significado: apesar de aparentemente familiares, as construções de Aycock tornavam-se inquietantemente estranhas e desconfortáveis. Partindo de formas reconhecíveis, constituíam-se como metáforas ou duplos da arquitectura, que transformavam, e invertiam, os significados e sensações que essas mesmas formas usualmente despoletariam. Tratava-se pois de um processo disruptivo, que conjugava sentimentos opostos, e que insinuava a existência de uma série de significados escondidos – lançando assim um desafio ao público, que era atraído justamente por esse lado desconhecido, misterioso e obscuro das obras.

De facto, num estímulo à adrenalina, em diferentes projectos, os visitantes eram mesmo colocados em risco, vendo-se obrigados a subir a escadas sem guardas, a descer a poços, a trepar muros ou a rastejar em canais subterrâneos.

Maze (Fig. 144), uma estrutura labiríntica em madeira que a artista construiu em 1972 na Gibney Farm – uma propriedade da sua família localizada em New Kingston na Pensilvânia – conjugava arquitectura e escultura e estimulava diferentes estados psicológicos ao longo do processo da sua apreensão. Dado que a estrutura nunca era vista de cima, a sua configuração geral não era conhecida à partida, o que provocava uma certa frustração nos visitantes que, desorientados e perante a impossibilidade de seguirem um percurso linear, se viam constantemente obrigados a voltar atrás e a redefinir as suas opções.

Erigida no mesmo local no ano seguinte e evocando a *Partially Buried Woodshed* (1970) de Robert Morris (que fora professor de Aycock), *Low Building with Dirt Roof (For Mary)* (Fig. 145) consistia numa construção em madeira, terra e pedra, que recriava o arquétipo de uma casa ao mesmo tempo que criava uma tensão nesse modelo idealizado. Com um comprimento de cerca de 6,00 metros, uma largura de 3,65 metros e com um tradicional telhado de duas águas coberto de terra, a “casa” tinha a particularidade de ter uma altura muitíssimo reduzida, aparentando estar quase totalmente enterrada. A gatinhar, e movidos por uma curiosidade irracional, os

visitantes podiam aventurar-se a entrar no exíguo e inóspito espaço interior, onde experimentavam uma sensação de claustrofobia e instabilidade.

Numa outra escala, mas tomando igualmente tipologias da arquitectura como ponto de partida, em 1974, na 112 Green Street Gallery, Aycock apresentou *Stairs (These Stairs Can Be Climbed)* (Fig. 146), uma escada em madeira que, como o título indicava com toda a ironia, podia, efectivamente, ser utilizada. No entanto, apesar de ter uma funcionalidade identificável, como quaisquer outras escadas, a peça não levava a lugar nenhum, já que ia contra a parede e o tecto da galeria.

Durante a década de 1980, sem perder a arquitectura enquanto campo de referência, os projectos de Aycock assumiram uma tendência marcadamente tecnológica e científica, constituindo-se como complexas estruturas que associavam as mais mirabolantes ficções¹⁹.

A mesma transformação pôde ser acompanhada no percurso de Dennis Oppenheim que, depois de produzir peças como *Table Piece* (1975) – que recriava uma mesa com um comprimento de cerca de 18 metros –, ou *Exit for the South Bronx* (1979) (Fig. 147) – uma construção em madeira, ferro e fibra de vidro que recordava uma estrutura viária de saída de uma auto-estrada –, passou a desenvolver instalações que se assemelhavam a máquinas²⁰.

Paralelamente a estas propostas, no contexto norte-americano, muitos outros artistas continuaram a desenvolver abordagens com claras associações com a arquitectura desde o final da década de 1970 – tais como Nancy Holt (n. 1938) que, na esteira da Land Art, produziu construções directamente relacionadas com a paisagem, ou Richard Fleischner (n. 1944), que realizou diversas estruturas labirínticas.

Apesar da pintura e da escultura terem ressurgido em força na década de 1980, os diversos cruzamentos entre áreas, que continuavam a adquirir consistência, ganharam um novo fôlego. Foi precisamente nesse período que muitos dos termos que tinham entretanto surgido – como *happening*, *environment*, instalação ou *site-specific* – passaram, tal como o vídeo, e até mesmo (ainda) a fotografia, a ser aceites enquanto categorias artísticas por um público mais alargado.

¹⁹ Vejam-se, por exemplo, trabalhos como *Collected Ghost Stories* (1980), da série *How to Catch and Manufacture Ghosts*; *The Solar Wind* (1983), da série *A Theory of Universal Causality*; ou *The Silent Speakers: Every Day I'm Born, Every Night I Die* (1984).

²⁰ Vejam-se, por exemplo, *Launching Structure #1 (Structure for Projection)* (1981) ou *Vibrating Forest* (1982), da série *Fireworks*.

Este novo fôlego foi acompanhado pelos próprios circuitos institucionais que, retomando a dinâmica iniciada na década anterior, deram visibilidade a essas propostas. No circuito norte-americano, logo em 1984, o Brooklyn Museum iniciou os *Grand Lobby Projects*, uma série de projectos comissariados por Charlotta Kotik que recuperava a fórmula testada por Jennifer Licht no MoMA entre 1971 e 1982 (um programa que já aqui referenciámos). E numa orientação semelhante, a Dia Art Foundation, fundada em 1974, abriu, em 1987, o Dia Center for the Arts – um espaço em Chelsea que divulgou muitos dos artistas ligados ao Minimalismo e Pós-Minimalismo (e que antecipou a migração de uma grande parte das galerias nova-iorquinas do Soho para esse bairro). Se até aqui estas actuações ocorriam em espaços que, de certo modo, estavam à margem de um circuito central – o que lhes permitia correr um maior risco na sua programação –, a partir da década de 1990 houve a confirmação de um renovado interesse pela instalação através de um vasto conjunto de iniciativas oficiais.

Nos circuitos de representação internacional, depois de em 1977 e em 1987 Alice Aycock ter sido apresentada na Documenta de Kassel, em 1990 os E.U.A. foram representados na Bienal de Veneza por instalações de grande escala de Jenny Holzer (n. 1950). E dois anos depois, a instalação foi especificamente destacada em Kassel.

No panorama expositivo, em 1991 Robert Storr organizou no MoMA a exposição *Dislocations*, para a qual convidou sete artistas²¹ de diferentes nacionalidades a construírem instalações; em 1992, Dan Flavin desenvolveu uma exposição, no Guggenheim de Nova Iorque, que se definia em articulação com a própria arquitectura do museu; em 1993, Susan Tumarkin comissariou, no Jewish Museum de Nova Iorque, a exposição *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*²²; e em 1999, numa muitíssimo interessante e até simbólica convergência, o PS1 e o MoMA uniram-se – fundindo, institucionalmente, um espaço alternativo com um espaço oficial²³.

Como já indicámos, para além dos artistas vindos das décadas de 1960 e 1970 terem contribuído para esse renovado interesse pela instalação, muitas das vias que

²¹ Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman e Adrian Piper.

²² Eleanor Antin, Christian Boltanski, Clegg and Guttman, Moshe Gershuni, Ilya Kabakov, Nancy Spero, Barbara Steinman, e Lawrence Weiner.

²³ O PS1 associou-se então ao MoMA, passando a funcionar a partir de 2000 como uma sucursal com aspirações a mostrar “a mais experimental arte do mundo” e a funcionar como um catalisador de “novas ideias, discursos e tendências da arte contemporânea” que procura “artistas emergentes, novos géneros e trabalhos arriscados de artistas reconhecidos”. Cf. <<http://www.ps1.org/about/>>, consultado a 24 de Julho de 2009.

entretanto tinham sido deixadas em aberto foram reafirmadas através da actividade de novas gerações que as cruzaram com as circunstâncias de uma nova conjuntura cultural, revelando uma enorme diversidade. É pois sintomático que a actividade de tantos artistas que trabalharam ao longo destes anos nos possa parecer tão fragmentada – se acedermos actualmente, por exemplo, ao site²⁴ de Mary Miss, que tem vindo a trabalhar rigorosa e continuamente nas mesmas questões, vamos encontrar um conjunto de possibilidades de consulta que se desdobra em opções tão diversificadas quanto «Passages», «Infrastructure», «Ecology», «Interior», «Parks», «Waterfronts», «Museums», «Temporary», «Urban» ou «Outdoor» – para designarmos apenas uma parte.

É esta diversidade, na qual a arquitectura se perfila como um modelo a explorar e acaba por funcionar como um fio condutor, que se revela igualmente no trabalho de artistas em diferentes países que, nas décadas de 1980 e 1990, não só deram continuidade, como trouxeram renovações a uma linguagem construtiva – tal como o dinamarquês Per Kierkeby (n. 1938), que paralelamente a uma produção pictórica, produz esculturas nas quais recupera materiais e métodos artesanais de construção, reactivando certas práticas que tinham caído em desuso, e trabalha numa escala arquitectónica com remissões a monumentos e a construções funcionais (Fig. 148); como a espanhola Cristina Iglesias (n. 1956), que, recorrendo a elementos como janelas, arcos ou colunas, constrói estruturas que estabelecem relações com elementos arquitectónicos previamente existentes (Fig. 149); ou como o alemão Gregor Schneider (n. 1969) que, num catatónico processo de duplicação e sobreposição, desenvolve inquietantes arquitecturas dentro de espaços existentes – entre 1985 e 2001, trabalhou continuamente no seu conhecido projecto *Das Tote Haus Ur* (Fig. 150), uma intervenção que transformou a casa da sua infância, em Rheydt, num surpreendente labirinto privado de luz natural, através de operações como a construção de novos tectos, paredes e pavimentos por cima dos existentes, replicando o espaço original, mas também o isolamento de quartos, o espelhamento de espaços, a colocação de divisórias, a introdução de corredores, ou a eliminação de portas e janelas.

Neste domínio, vale a pena que nos detenhamos na obra da britânica Rachel Whiteread (n. 1963), que tem vindo a produzir trabalhos de carácter assumidamente

²⁴ < <http://www.marymiss.com>>, consultado a 24 de Setembro de 2009

arquitectónico, como bem revelam os seus célebres moldes – e, em particular, o mediático e controverso projecto *House* (Fig. 151).

Após dois anos de preparação, e com o apoio do Artangel Trust²⁵, no Outono de 1993, Whiteread betonou o interior de uma casa vitoriana num bairro do East London, criando um volume maciço que, depois de ter sido removida a estrutura exterior da casa que lhe servira de molde, se revelou como um negativo dessa construção.

Ao transformar um espaço privado em público, e ao dar matéria ao que anteriormente era vazio, sem que o volume deixasse contudo de ser identificável enquanto habitação, a escultura constituía-se como uma construção fantasma – o que desagradou a muitos dos habitantes do bairro e suscitou fortes polémicas, levando a que *House* acabasse por ser demolida em Janeiro de 1994²⁶.

Para além da controvérsia social que desencadeou, o que se torna particularmente interessante neste projecto é a própria concepção de espaço que lhe é inerente. O que Whiteread então preconizou não foi a revelação de um espaço habitável, não foi a libertação de um miolo interior através da sua exposição, tal como não foi tornar acessível a um público alargado um espaço anteriormente privado. Numa inversão de todas essas possibilidades, o espectador é aqui implacavelmente deixado de fora. Evocando os moldes de espaço produzidos por Bruce Nauman, que já referimos anteriormente, e nos quais o vazio passa a ser acusado como uma presença, Whiteread amplia a escala desse mesmo processo e apresenta um monólito correspondente a um espaço solidificado, compacto e intransitável que, dada a sua escala arquitectónica, se torna esmagador. Funcionando até como um espelho, ou uma inversão, do *Le Vide* de Yves Klein, em *House* o espaço não corresponde a uma dimensão experienciável, mas constitui-se como uma presença sólida, intimidante, e de fortíssimo impacto, que recusa qualquer possibilidade de atravessamento; que rejeita o visitante, negando-lhe a entrada.

Porém, paralelamente a propostas declaradamente construtivas e directamente apoiadas em tipologias e elementos arquitectónicos, a arquitectura continuou ainda a ser problematizada através de abordagens que não seguiram uma abordagem tão literal – tal como mostra, por exemplo, o trabalho do polaco Krzysztof Wodiczko (n. 1943) que, entendendo a arquitectura como um sistema de significados que deve ser questionado, desde 1981 sobrepõe imagens à fachada de edifícios existentes através projecções

²⁵ Associação londrina de apoio às artes que desde 1992 financia projectos “de excepção” de artistas contemporâneos – cf. <<http://www.artangel.org.uk>>

²⁶ Para aprofundar esta questão, ver o catálogo *Rachel Whiteread – House*, London: Phaidon, 1995.

luminosas, alterando desse modo a sua leitura²⁷. Ou como revelam também, algumas das peças do alemão Thomas Schütte (n. 1954), que constrói maquetes de construções análogas à arquitectura; os complexos modelos arquitectónicos do *Educational Project* do norte-americano Mike Kelley (n.1954), desenvolvidos desde 1995 e que resultam de uma tentativa de reconstrução dos espaços que o artista habitou desde a sua infância através da memória que deles retém; ou a obra dos cubanos Los Carpinteros²⁸, que produzem esculturas e instalações nas quais cruzam processos da arquitectura e do mobiliário, reconhecendo a primeira como uma “fonte de obsessão”.²⁹

Em Portugal, depois de na primeira metade da década de 1980 se ter assistido a um regresso aos suportes estáveis, sobretudo à pintura, os anos seguintes assinalaram uma passagem da pintura à escultura – que em diversos casos revelou uma forte afinidade com a arquitectura. Foi essa viragem que pôde ser acompanhada no trajecto de artistas como Pedro Calapez (n. 1953), cujo trabalho, apesar de ter permanecido na pintura, ganhou uma forte componente objectual e arquitectónica muito ligada às propostas do Minimalismo e do Pós-Minimalismo; Pedro Cabrita Reis que, como vimos, depois de um percurso na pintura e no desenho começou a explorar a escultura e a instalação; ou Julião Sarmento, que, já no início da década de 1990, praticou algumas incursões no campo da instalação.

Nesse contexto, também José Pedro Croft (n. 1957) e Rui Sanches (n. 1954), ambos com formação em pintura, elegeram a escultura como campo preferencial desde o início da década de 1980, evidenciando uma clara inclinação para um vocabulário construtivo.

Croft afirmou-se então com trabalhos em pedra que evocam directamente arquétipos da construção – como colunas, arcos ou casas –, revelando um forte carácter arquitectónico e até monumental. No princípio da década seguinte, assumiu uma escala mais contida, tendo passado a seguir modelos que se referem a objectos de uso quotidiano e, mais especificamente, a mobiliário – como bancos, mesas, arcas, ou cadeiras. Em diversas das esculturas que desenvolveu nessa fase, acoplou volumes de

²⁷ Dado que as projecções são efémeras e imateriais, e as fachadas servem apenas de suporte de projecção, sem alterar materialmente a arquitectura, Wodiczko inscreve nos edifícios questões políticas, ideológicas e sociais, que fazem parte da identidade dessas construções mas que não são evidentes.

²⁸ Grupo constituído em 1994 pelos cubanos Alexandre Arrechea (n. 1970), Marco Castillo (n. 1971) e Dagoberto Rodriguez (n. 1969).

²⁹ “But for us, the primary obsession, the source of our obsession, is architecture”. Ver «The Object as Protagonist», entrevista de Rosa Lowinger a Los Carpinteros, *Sculpture Magazine*, Dec. 1999, Vol. 18, N. 10, disponível em <http://www.loscarpinteros.net/english_press/english_sculpture.html>, consultado a 1 de Março de 2010.

gesso a peças de mobiliário preexistentes, o que, ao provocar interrupções no que seria uma leitura convencional dessas peças, impede que as mesmas sejam reconhecidas enquanto objectos funcionais. Interpretando essas composições a partir de uma estratégia já nossa conhecida, poderíamos portanto entendê-las como estranhas, des-familiarizadas, no sentido em que, sem deixarem de ser reconhecíveis, adquiriram outro significado. Interagindo com a sua envolvente, muitas vezes as esculturas de Croft não só criam tensões de equilíbrio entre as partes que as compõe, como estabelecem também relações com o espaço que as circunda, tal como acontece num *Sem Título* (Fig. 152) de 1993 (pertencente à colecção do CAM-JAP), que consiste numa enorme esfera de gesso pousada sobre uma mesa virada lateralmente e que encontra o seu equilíbrio através da relação que estabelece com a parede do espaço da sua exibição, ou num outro *Sem Título* de 1994 (apresentado na exposição *Depois de Amanhã*), no qual o espaço entre uma mesa e a parede contra a qual fora colocada é preenchido por um volume moldado em gesso.

Por seu lado, Rui Sanches, num eixo que evoca as propostas que se definiram do Construtivismo ao Minimalismo, durante os anos 80 desenvolveu estruturas construtivas irregulares, e até aparentemente dispersas, que surgem como composições que por vezes parecem estar numa condição de quase desequilíbrio, e que estabelecem relações com o pavimento e as paredes do espaço que ocupam. Não perdendo a pintura como campo referencial, diversas das suas esculturas tiveram por base obras de pintores do séc. XVII e XVIII, como se correspondessem à sua adaptação ou reinvenção tridimensional – como é o caso de *Et in Arcadia Ego, segundo Poussin* (Fig. 153), de 1984, ou de *Marat, segundo David*, de 1987. No final da década, as composições que vinha a elaborar tornaram-se mais regulares, e Sanches passou a trabalhar uma gama mais alargada de materiais. Depois de ter privilegiado a madeira, os contraplacados, os aglomerados e os metais, testou o bronze pintado, o vidro e o espelho, continuando a valorizar os processos de execução, os pormenores construtivos e a organização espacial.

Ainda em meados dos anos 80, o circuito expositivo recebeu novos artistas que se dedicaram à produção escultórica e à instalação, contribuindo para reforçar as orientações que se vinham a desenhar.

Entre os artistas dessa nova vaga, conta-se Fernanda Fragateiro (n. 1962), cujo foco arquitectónico foi nitidamente demonstrado logo em 1990, na *Instalação na Sala Sul* (Fig. 154), que desenvolveu no Museu de História Natural da Faculdade de Ciências

de Lisboa, e na qual interveio na totalidade do espaço expositivo, povoando-o com referências à construção. Seguindo modelos e processos da arquitectura, e tomando o corpo humano como referência, esta artista tem desde então vindo a produzir obras que se constituem sobretudo como experiências, dado que, ao formalizarem-se como uma sucessão espacial que implica uma dimensão temporal, obrigam a um desempenho performativo por parte do espectador.

Mais recentemente, num claro alinhamento com certas propostas vindas do Minimalismo, Fernanda Fragateiro desenvolveu peças que se definem como pavimentos percorríveis, e que por vezes associam um plano inferior em espelho que desdobra o ponto de vista do visitante e permite-lhe visualizar a sua própria reflexão, tomando consciência do movimento do seu corpo – tal como acontece em *MMM*, de 2001, que consiste numa passadeira em madeira que acaba numa rampa impossível, uma vez que segue contra uma parede, ou em *Existe um substituto para a experiência?*, produzida no ano seguinte e na qual as ripas de madeira deram lugar a barras de inox polido que definem uma área de percurso.

Neste quadro, importa também referir João Penalva (n. 1949) que, com formação em teatro, e após ter produzido pintura durante os anos 80, dedicou-se à instalação, tendo desenvolvido diversos projectos *site-specific* com forte carácter narrativo. Estabelecendo pontos em comum com o trabalho de artistas como o russo Ilya Kabakov (n.1933), diversas das suas instalações procuram recuperar a história dos espaços em que interveio – tal como aconteceu em *Café*, que fez parte de um projecto desenvolvido no edifício da Alfândega do Porto, em 1993. Tomando como ponto de partida a cafetaria existente, quotidianamente utilizada pelos funcionários do edifício, esse trabalho evocou as memórias do lugar através do preenchimento das paredes do espaço em questão com palavras emolduradas que designavam alguns dos elementos construtivos do edifício e da própria instalação, mas também com imagens e documentos que recuperavam o historial do edifício – o que, desse modo, não só evidenciava um espaço físico, como dava ainda visibilidade a muitas das histórias que lhe estavam associadas, unindo assim uma dimensão imaterial à leitura da obra.

LM44/EB61 (Fig. 155), um projecto desenvolvido inicialmente em 1995, na Galeria Antoni Estrany em Barcelona, revela a mesma preocupação com o espaço, assim como um certo impulso arquivista. Sobrepondo dois espaços, consistiu na marcação, no pavimento da galeria, da planta de uma loja de antiguidades londrina onde em 1961 decorrera um homicídio. Nas paredes da galeria, como um arquivo e em

articulação com essa planta (que correspondia às dimensões reais do espaço original), Penalva apresentou os diversos documentos correspondentes à cobertura que a imprensa fizera na época do crime, fornecendo assim diferentes elementos a partir dos quais era possível reconstituir uma narrativa.

Numa perspectiva geral sobre os artistas que acabamos de referenciar, para além de ser óbvio que partilham uma conexão com o campo da arquitectura, ou pelo menos da construção, podemos reconhecer que, embora todos eles tenham partido de suportes tradicionais, desenvolveram propostas que se colocam nitidamente num registo que transcende qualquer categorização, tratando-se de obras que absorvem todo um legado anterior mas que procuram reordená-lo, fazendo convergir diversos vectores. Já não se trata portanto da recuperação de um modelo estilhaçado ou ampliado de escultura, mas de uma prática mais livre, sem a necessidade de criar rupturas ou transgressões, e que conjuga os resultados de experiências anteriores com a conjuntura que lhes era actual. Alinhando com um plano internacional, estes artistas apostaram na complexidade e na ambiguidade, importando valores subjectivos, metafóricos e filosóficos para as suas práticas.

Num plano institucional, para além das diversas exposições que deram visibilidade a percursos individuais, foram organizadas mostras colectivas que, a par de outras orientações, divulgaram obras que problematizavam, a diferentes níveis, o espaço e a construção.

É essa problematização que podemos, em parte, reconhecer em exposições que já aqui anotámos, como a *10 Contemporâneos* (Serralves, 1992), na qual foram apresentadas peças de Gerardo Burmester (n. 1953), Pedro Cabrita Reis, Rui Sanches ou Pedro Croft, que, de distintos modos, evidenciavam uma clara inspiração arquitectónica, mas também a *Imagens para os Anos 90* (Serralves, 1993), na qual foram incluídas peças de Miguel Palma (n. 1964), João Paulo Feliciano (n. 1963) e Catarina Baleiras, artistas que, apesar de revelarem diferentes sensibilidades, partilhavam uma faceta construtiva. Ou ainda a *Depois de Amanhã* (CCB, 1994) que, seguindo a mesma orientação, e confrontando autores portugueses e estrangeiros, para além de ter reunido novamente Pedro Cabrita Reis, Gerardo Burmester, Rui Sanches e Pedro Croft, integrou obras de artistas como Ângela Ferreira (n. 1958) e Miguel Ângelo Rocha (n. 1964). Nesta terceira exposição foram aliás exibidas diversas construções então designadas como *in situ* – uma instalação de James Turrel, a *Paisagem Imponderável* de Miguel Ângelo Rocha, o *Atelier* de Gerardo Burmester e *The Big Red Puff Sound Site*, de João

Paulo Feliciano. De seguida, o diálogo entre propostas portuguesas e estrangeiras teve continuidade na colectiva *Múltiplas Dimensões* (CCB, 1994), que apresentou João Paulo Feliciano a par de artistas como Bruce Nauman, Dan Graham, Gary Hill ou Judith Barry. Na sequência destas exposições, não deixa de ser significativo que em 1995, depois da presença portuguesa na Bienal de Veneza ter sido interrompida desde 1988, tenha voltado a ser organizada uma representação nacional, para a qual foram convidados Pedro Cabrita Reis, Pedro Croft e Rui Chafes.

Voltando a um panorama internacional, e se olharmos para a relação entre as artes e a arquitectura através do outro lado do espelho, podemos reconhecer que, de forma semelhante, já desde a década de 1950 que também a arquitectura se vinha a deixar contaminar extensivamente por referências de outros campos³⁰, salientando-se, em particular, o da produção artística.

Reparemos aliás que nos anos 60 podemos detectar como que uma troca de linguagens entre as duas áreas: no momento em que a arquitectura questiona os valores da linguagem moderna, o Minimalismo e algumas das suas derivações reactivam muitos desses mesmos valores – tais como as geometrias puras, o módulo, a repetição ou a utilização de materiais industriais. Num processo inverso, a arquitectura torna-se então mais narrativa, metafórica³¹, representativa, evocativa, etc. – características que podemos ainda reconhecer em grande parte da escultura moderna, e que estavam então a ser rebatidas pela escultura geometrizada e serial dos anos 60. É assim interessante notar que a evolução de cada um destes campos é processada através do recurso ao passado – contudo, não necessariamente apenas ao seu próprio passado, mas antes ao de áreas que lhe são vizinhas, abrindo-se desse modo um amplo campo de possibilidades.

Com efeito, na arquitectura, apontando o caminho para a recuperação de uma linguagem que, em 1966, o arquitecto norte-americano Robert Venturi (n. 1925)

³⁰ A ideia de que arquitectura é o campo de referência central para pensar a hibridação que se regista nesse período tem de resto surgido no discurso de diferentes autores, entre os quais Fredric Jameson, que reconhece que a sua concepção de pós-modernismo começou por emergir a partir dos debates sobre arquitectura. “It is in the realm of architecture, however, that modifications in aesthetic production are most dramatically visible, and that their theoretical problems have been most centrally raised and articulated; it was indeed from architectural debates that my own conception of postmodernism initially began to emerge”. Fredric Jameson, *Post-Modernism or the Cultural Logic of late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 2.

³¹ Tenhamos no entanto em consideração as diversas metáforas que, de um outro modo, serviram à arquitectura moderna – como aconteceu, por exemplo, na arquitectura de Le Corbusier, que tomou como modelos o automóvel, o avião e o transatlântico, propondo a casa como uma “máquina de habitar”. Cf. Le Corbusier, *Por uma Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1ª ed. francesa 1922).

designou como “complexa e contraditória”³², já desde o final dos anos 50 que vinha a ser anunciada a necessidade de que a racionalidade do Movimento Moderno fosse revista. Em resposta à urgência de reconstrução do pós-guerra, a linguagem moderna – que numa fase inicial fora heroicamente definida e testada por uma constelação de arquitectos que incluiu Walter Gropius, Mies van der Rohe (1886-1969) ou Le Corbusier (1887-1965) – começara a ser utilizada massiva e acriticamente como uma fórmula, passando a ser identificada como um *Estilo Internacional* que podia ser aplicado globalmente – o que levou a que fosse criticada como um produto anónimo, glacial, esquemático e redutor, que se impunha às mais diversas geografias sem tomar em linha de conta o contexto da sua inserção.

Em resposta a essa redução, e num eixo com origem nas versões amaciadas³³ da arquitectura do Movimento Moderno que começaram a ser debatidas logo no *VI Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM)*, organizado em Bridgewater em 1947, e no simpósio «What is happening to Modern Architecture?», apresentado no MoMA nesse mesmo ano, destaquemos a revisão formal que arquitectos como Le Corbusier, o japonês Kenzo Tange (1913-2005) ou o norte-americano Louis Kahn (1901-1974) empreenderam ao longo da década de 1950 – na qual o purismo e as exigências funcionais que vinham a ser imputados à arquitectura perderam a prioridade, em favor de um desenho mais livre, contextual e assumidamente metafórico. É pois neste período que surgem a capela de Ronchamp (1950) (Fig. 156), de Le Corbusier; o terminal da TWA (1956) (Fig. 157) no aeroporto JFK em Nova Iorque, do finlandês Eero Saarinen (1910-1961); ou a Ópera de Sidney (1957) (Fig. 158), do dinamarquês Jørn Utzon (1918-2008) – edifícios que, afastando-se decididamente do período heróico modernista, marcam a definição de um contexto revisionista. Nestas obras já não se distingue apenas uma vontade de escapar ou de criar alternativas a uma simplificação formal ou a uma rigidez geométrica, tornando-se mesmo manifesta uma tendência escultórica.

A exposição *This is Tomorrow*, organizada em 1956 pelo Independent Group na Whitechapel Art Gallery em Londres, que já mencionámos anteriormente, é neste contexto um importante marco, dado que, para além de ter tentado aproximar diferentes

³² Robert Venturi, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

³³ Vejam-se, por exemplo, as obras do finlandês Alvar Aalto (1898-1976) ou do dinamarquês Eero Saarinen (1910-1961) que, apesar de partirem de muitos dos princípios definidores do Movimento Moderno, desenvolviam uma arquitectura sugestionada pela topografia e pela paisagem locais e contextualizada por linguagens e materiais tradicionais – o que estabelecia uma mais forte relação com o sítio e com a cultura local ao mesmo tempo que desfazia a rigidez dos códigos modernistas.

níveis de cultura, estabeleceu uma perspectiva multidisciplinar. Tal como a apresentava Lawrence Alloway no respectivo catálogo, a exposição era “dedicada às possibilidades de colaboração entre arquitectos, pintores e escultores”, e mostrava o trabalho de grupos de autores que tinham por traço comum “a suspensão da suposta pureza das suas respectivas especialidades”, a qual lhes permitia “aspirar ao simultâneo domínio de diferentes canais de comunicação”³⁴. E na mesma publicação, destacando antecedentes, David Lewis apelava directamente à inclusão e à colaboração criativa entre artistas e arquitectos: “Alguns de nós, na nossa geração, reconhecem a necessidade de avançar para um mais amplo e fundamentalmente diferente modo de inclusão – uma integração de homens mais próximos espiritualmente do objectivo de Mondrian e da Bauhaus, mas utilizando o carácter do presente. Nós sentimos a necessidade, tal como eles a sentiram, de uma inclusão que implique um crescimento. A relação artista-arquitecto tem de implicar a participação criativa entre diferentes indivíduos”³⁵.

É esta orientação que ganha consistência ao longo das décadas seguintes e que, cruzada com uma imaginação inspirada pelos avanços da tecnologia e pelas imagens da cultura Pop, pode ser distinguida em projectos que, embora com origem no campo da arquitectura, revelavam claras extensões para o plano das artes.

Esse cruzamento é absolutamente evidente nas propostas dos Archigram, o grupo britânico constituído em 1960 por Ron Herron (n. 1937), Peter Cook (n. 1936), Dennis Crompton (n. 1935), Warren Chalk (1927-1987) Davig Greene (n. 1937) e Michael Webb (n. 1937). Os planos de cidade que desenvolveram na década de 1960 assinalavam um certo optimismo perante os progressos tecnológicos e revelavam a assimilação de uma cultura pop, marcada pela ficção científica, pelos cartoons, pela publicidade ou por produtos descartáveis – tal como exemplificam as visionárias *Walking Cities* (1963) (Fig. 159), que, numa combinação de utopia com tecnologia, correspondiam a cidades-máquina formalizadas como estruturas zoomórficas capazes de se deslocarem de acordo com o desejo dos seus habitantes, ou as *Plug-in Cities* (1964),

³⁴ “An exhibition called *This is Tomorrow* – devoted to the possibilities of collaboration between architects, painters and sculptors – might appear to be setting a programme for the future. (...) Common to all the groups is a suspension of the supposed purity of their respective specialisms which enables them to aim at simultaneous mastery of several channels of communication”. Lawrence Alloway, «Introduction 1», *This is Tomorrow*. London: ICA, 1956, s.p.

³⁵ “Some of us, in our generation, recognize the need to move towards a wider and fundamentally different kind of inclusiveness – an integration of men closer in spirit to the aim of Mondrian and of the Bauhaus, but bearing the character of the present. We feel the need, as they did, for an inclusiveness that implies a growth. The artist-architect relationship must imply creative participation between different individuals”. David Lewis, «Introduction 3», *This is Tomorrow*. London: ICA, 1956, s.p.

dotadas de diversos serviços electrónicos e baseadas na agregação de unidades, que estariam em constante transformação e teriam uma infinita capacidade de crescimento.

Com um programa semelhante, e também organizados como um colectivo, em 1966, os arquitectos Adolfo Natalini (n. 1941) e Cristiano Toraldo di Francia (n. 1941), fundaram em Florença o Superstudio, que se manteve activo até ao final da década seguinte. Durante esse período, exploraram uma série de conceitos arquitectónicos que desafiavam a ortodoxia da arquitectura moderna através de fotomontagens, filmes e exposições que remetiam para o campo das artes – tal como mostram os projectos *Monumento Contínuo* (1969) (Fig. 160) e *Doze Cidades Ideais* (1971), duas propostas urbanas utópicas, inspiradas no crescente desenvolvimento tecnológico, que se baseavam no desenho de uma grelha infindável construída sobre a superfície do planeta.

Num registo mais realista, os norte-americanos SITE – Sculpture in the Environment, liderados pelo artista e arquitecto James Wines (n.1932), produziram uma série de projectos arquitectónicos nos quais, utilizando uma linguagem muito próxima de um registo escultórico, desafiavam a própria categorização dos edifícios enquanto arquitectura. Os armazéns que desenvolveram para a cadeia de supermercados *Best*, mais do que cumprirem uma função, assumiam irónicas componentes narrativas: o *Peeling Project* (1972) (Fig. 161), construído em Richmond, consistia num geometrizado contentor, mas era dotado de uma fachada que parecia estar a descolar-se desse volume, enquanto o *Indeterminate Facade Showroom* (1974), localizado Houston, evocava uma construção em ruínas.

Seguindo uma abordagem declaradamente artística, neste domínio, e por último, são ainda de salientar os austríacos Haus Rucker Co e Coop Himmelblau.

Constituído em 1967 pelos arquitectos Laurids Ortner, Günter Zamp-Kelp e Manfred Ortner, o grupo Haus Rucker Co propunha-se a construir máquinas que iriam “criar novas experiências do ambiente”³⁶, tendo desenvolvido projectos baseados na estimulação dos sentidos perceptivos – tais como *Yellow Heart* (1968), um pneumático para ser experienciado individualmente, que contraía e expandia ar, e que, de acordo com a descrição dos seus criadores, dava a possibilidade ao participante de “abandonar o meio ambiente real por determinados períodos de tempo” e de “entrar num espaço que apresenta um forte contraste com o meio ambiente natural”³⁷; *Giant Billiards* (1970)

³⁶ Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge / London: The MIT Press, 1988, p. 362.

³⁷ Descrição dos autores, citada por Heinrich Klotz, *op. cit.*, p. 362.

(Fig. 162), uma gigantesca almofada de ar que, apresentada como um *happening*, foi instalada na 53rd Street em Nova Iorque para ser apropriada pelos transeuntes; ou ainda *Green Lungs* (1973), um dispositivo realizado com enormes balões em forma de pulmões, que permitia respirar o oxigénio produzido por plantas colocadas no seu interior.

Já o colectivo Coop Himmelblau, formado em 1968 pelos arquitectos Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky e Rainer Michael Holzer, trabalhou diferentes escalas de intervenção e, rejeitando os processos tradicionais da arquitectura, evidenciou a mesma disposição artística nas projectos que desenvolveu – como exemplificam *Cloud* (1968), um “edifício-nuvem” com a capacidade de se movimentar; ou *Soft Space* (1970), uma forma efémera feita de espuma.

Como nos mostram nitidamente estas propostas, a década de 1960 revelava-se como um panorama caleidoscópico. Na sequência da crítica iniciada na década de 1950, que foi entretanto ganhando maior expressão, mas também em continuidade com as alternativas que pontuaram os anos seguintes, na década de 1970 tornou-se popular a ideia de crise da linguagem moderna e começaram a surgir perspectivas mais radicalizadas que apontavam para uma ideia de superação. Era aliás uma impressão de esgotamento, acompanhada por uma certa vontade de voltar atrás, que começava então a delinear-se – tal como, no cinema, e na sequência de *Mon Oncle* (1958), Jacques Tati anunciava no *Playtime* (1967), ao mostrar um curto-circuito entre os edifícios e os seus habitantes, que cruzava a ironia, e até o ridículo, com uma certa nostalgia.

Essa posição foi afirmativamente assumida pelo arquitecto norte-americano Charles Jencks (n. 1939), que em 1977 publicou *The Language of Post-Modern Architecture*, no qual datou, com toda a precisão, a simbólica morte da arquitectura do Movimento Moderno³⁸, mas também por Peter Blake (1920-2006), no cáustico *Form Follows Fiasco* (1977), ou por Paolo Portoghesi, em *Depois da Arquitectura Moderna* (1980). Na esteira de Robert Venturi, estes autores apontavam o caminho para uma arquitectura de carácter narrativo e até lúdico, ligada à história, baseada no significado

³⁸ A data apontada por Charles Jencks foi o 15 de Julho de 1972 às 15,32h em Saint-Louis no Missouri, momento em que, depois de diversas tentativas falhadas de recuperação, foram implodidos os quarteirões Pruitt-Iggoe, projectados em 1951 por Minoru Yamasaki, de acordo com os códigos modernistas. A utilização dos critérios de zonificação e as ruas-corredor levaram a que os quarteirões fossem constantemente vandalizados e tivessem passado a funcionar como um foco de violência e de droga – dado que as situações de conflito que costumavam ocorrer na rua, passaram a tomar lugar dentro dos edifícios. A decisão de implosão foi tomada em 1971, e foi despoletada por uma reivindicação dos próprios habitantes.

das formas e capaz de estabelecer uma comunicação com os habitantes – e que nesse sentido reintroduziu elementos como a cor, a ironia, a metáfora ou a memória.³⁹

Num processo de irrisão da própria arquitectura, ao longo dos anos 1980, e correspondente a uma fase celebrativa do que foi designado com pós-modernismo na arquitectura, foi essa a via explorada por arquitectos como o próprio Robert Venturi, e como Charles Jencks, mas também como os igualmente norte-americanos Charles Moore (1925-1993), Robert Stern (n. 1939) ou Michael Graves (n. 1934), o austríaco Hans Hollein (n. 1934) ou o espanhol Ricardo Bofill (n. 1939) – para designarmos apenas alguns.

Provenientes das mais variadas latitudes, as contaminações de linguagem então utilizadas contribuíram para a definição desses anos enquanto um período de particular diversidade. Contaminações essas que, logo no início da década, se tornavam aliás simultaneamente perceptíveis em muitas outras áreas – como, no campo da música, evidenciavam as composições com ritmos africanos de David Byrne e dos Talking Heads (*Remain in Light*, 1980) ou a pop dos The Cocteau Twins – que já não era então apenas pop mas dream-pop (*Garlands*, 1982) –, ou como, no cinema, revelavam os filmes de Peter Greenaway, que procuravam questionar e expandir a linguagem cinematográfica (*The Draughtman's Contract*, 1982).

Como é suficientemente previsível, foi no contexto visual pós-modernista que, retomando uma prática que em certa medida entrara em declínio, diversos arquitectos procuraram integrar uma componente artística nas suas obras e chegaram a convidar artistas para participarem na definição do seus projectos. Nesse enquadramento, a partir da década de 1980 surgiram assim várias parcerias entre artistas e arquitectos, conforme exemplifica a colaboração entre James Turrell e Robert Mangurian que, em 1984, no âmbito de um concurso promovido por uma companhia vitícola, desenvolveram um projecto para Napa Valley, na Califórnia, que incluía o desenho de diversos armazéns e de uma residência de apoio; como exemplifica também a co-autoria entre Frank Gehry e Claes Oldenburg, que entre 1985 e 1991 integraram *Giant Binoculars* (Fig. 163), uma peça de Oldenburg, no edifício Chiat-Day, projectado por Gehry em Venice – aplicando directamente na arquitectura o método de ampliação de objectos quotidianos⁴⁰ que Oldenburg vinha a realizar desde a década de 1960 –, e tratando-se de uma colaboração

³⁹ Cf. Margarida Brito Alves, *15 de Julho de 1972, 15:32h, St. Louis, Missouri*. Prova Final / Dissertação de Final de Licenciatura em Arquitectura, Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1999.

⁴⁰ Que através da sua escala reintroduziam com alguma ironia a noção de monumento.

que não resumia o contributo do artista a uma intervenção meramente suplementar, já que esses enormes binóculos, associavam a sua forma a uma função, tornando-se parte útil do edifício ao alojarem uma sala de conferências; ou como exemplifica ainda a parceria entre Vito Acconci e Steven Holl que, em 1992, renovaram a fachada do edifício The Storefront for Art and Architecture (Fig. 164), uma organização nova-iorquina de apoio à arte, à arquitectura e ao design.

No circuito português, e com as suas próprias especificidades, foi também ao longo destas décadas que a linguagem moderna foi revista e emergiu uma vertente pós-modernista – um processo que foi recentemente estudado por Jorge Figueira⁴¹, que, nessa perspectiva, analisou o percurso de arquitectos como Conceição Silva (1922-1982), Pancho Guedes (n. 1925), Manuel Vicente (n. 1934), António Belém Lima, Manuel Graça Dias (n. 1953) ou Tomás Taveira (n. 1938).

No panorama nacional, e recuando até um pouco no tempo, a contaminação, ou pelo menos a mútua influência, entre arte e arquitectura, pode ser identificada nas colaborações que, logo desde a década de 1960, o atelier Conceição Silva desenvolveu com alguns artistas. Nesse quadro, consideremos a Casa da Sorte no Chiado, de 1963, que incluiu painéis cerâmicos de Querubim Lapa (n. 1925) não apenas com propósitos decorativos, mas como matéria definidora da arquitectura; a Loja Valentim de Carvalho em Cascais (Fig. 165), um projecto desenvolvido por Tomás Taveira (então colaborador desse atelier) entre 1966 e 1969, que incluiu uma intervenção pictórica de Rolando Sá Nogueira (1921-2002), na qual foram integradas palavras de Herberto Helder (n. 1930); ou ainda o empreendimento turístico da Torralta-Tróia, iniciado em 1970 e interrompido em 1974, e que contou com a participação de Sá Nogueira para estudar a caracterização cromática dos edifícios e desenvolver diversos murais interiores e exteriores.

Ao longo das décadas seguintes, e dando continuidade a intervenções como os quatro painéis de azulejos⁴², desenvolvidos por Carlos Botelho, Júlio Pomar e Alice Jorge, Maria Keil, e Sá Nogueira, para as escadarias dos Blocos de Habitação da Av. Infante Santo, projectados pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gândara e João Abel Manta em 1952, ou como a pioneira operação de arte abstracta no espaço público que Maria Keil desenvolvera, a partir de 1957, nos painéis de azulejos para o metro de

⁴¹ Jorge Figueira, *A Periferia Perfeita – Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009.

⁴² Na década de 1990 foi ainda desenvolvido um quinto mural por Eduardo Nery.

Lisboa, é sobretudo nas intervenções plásticas sobre diferentes edifícios⁴³ que podemos identificar a intenção de conjugar arte e arquitectura, embora, e pertencentes a um alinhamento que nos faria recuar décadas atrás, se tratem sobretudo de exercícios de decoração, e não tanto de cruzamento – tal como mostram os numerosos painéis de azulejo desenhados por Eduardo Nery (n. 1938).

Relacionando todas estas orientações e voltando a um panorama internacional, podemos assim reconhecer que desde os anos 60, e com crescente expressão nas décadas seguintes, cada actividade parecia vir a desagregar-se e a acercar-se das disciplinas com as quais partilhava afinidades. Tornou-se evidente uma deslocação de processos e, nesse contexto, o espaço enquanto elemento comum a diversas e variadas áreas funcionou como uma nova arena de interacção, estando na base da definição de um alargadíssimo campo tridimensional de intersecção disciplinar.

É aliás perante o reconhecimento de que a abordagem ao espaço é um elemento que se destaca na diversidade que marcou o século XX, e em particular a sua segunda metade, que vários autores têm vindo a sugerir diferentes propostas para uma revisão dos termos que designam a produção artística contemporânea.

Com esse objectivo, e adoptando uma extensa definição de arte, David Summers propõe a substituição de «Visual Arts» por «Spatial Arts», uma designação que compreenderia duas categorias fundamentais: «Real Space» e «Virtual Space». Enquanto a categoria de «Real Space» corresponde ao espaço partilhado por pessoas e objectos, no qual as principais artes são a escultura (the art of personal space) e a arquitectura (the art of social space), o «Virtual Space» é representado em duas dimensões, sendo sempre uma representação de espaço, e no qual se evidenciam como artes principais a pintura e as artes gráficas⁴⁴. A ideia é que o conceito de «Spatial Arts» retenha o conceito geral de «Visual Arts», embora negue a sua redutora e exclusiva associação à visão ao ter por base as condições de corporalidade humana, a existência espacial e o próprio mundo construído⁴⁵. Ou seja, numa formulação que reverbera as bases da teoria minimalista, Summers evidencia o corpo e o espaço como componentes de uma equação que não se esgota na obra de arte propriamente dita. Na sua perspectiva, o abandono das «Visual Arts» em favor das «Spatial Arts» envolve um

⁴³ Para uma mais completa enumeração deste tipo de colaborações, ver Maria Alexandra Salgado Aikintas, *Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura na Arquitectura Portuguesa entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.

⁴⁴ David Summers, *Real Spaces*. London: Phaidon, 2003, p. 43

⁴⁵ *Idem*, p. 41

correspondente aumento da importância dada aos outros sentidos através dos quais o tempo e o espaço são experienciados.

Numa alternativa bastante próxima, embora mais simplificada, o britânico Stephen Bann (n. 1942) argumenta que se tornou aceitável dividir o campo da arte contemporânea em duas categorias alargadas – bidimensional e tridimensional.⁴⁶

5.3. ARTE PÚBLICA

Depois da arte pública ter sido historicamente associada ao monumento, cumprindo sobretudo a função de perpetuar memórias, e por oposição ao período do pós-guerra – durante o qual houve uma significativa e compreensível redução de investimento neste campo –, a partir de meados da década de 1970, entrou num dinâmico processo de renovação. Ao constituir-se como uma área de confluência com francas potencialidades, este tipo de intervenção foi então amplamente retomado, tendo até (re)começado a ser utilizado como instrumento central na definição de estratégias de expansão e requalificação do espaço urbano em diferentes cidades.

Integrando uma componente artística, mas resultante de um investimento público que inerentemente implica um compromisso político e social, esta área configurava-se como um campo tridimensional privilegiado para que a produção artística e a arquitectura pudessem ser pensadas em simultâneo.

Apesar de, ainda na década de 1960, terem surgido algumas iniciativas que procuravam explorar o potencial das intervenções artísticas no espaço público, a grande maioria das obras que surgiram nesse âmbito davam ainda continuidade a um modelo de escultura modernista, uma vez que ocupavam espaços sobrantes e legitimavam a sua presença no exterior através de uma ampliação de escala, tratando-se sobretudo de exercícios de pontuação que, na maior parte dos casos, funcionavam como um complemento à arquitectura.

Como vimos anteriormente, a produção escultórica tinha entretanto passado por radicais alterações – afastara-se de uma linguagem celebrativa e figurativa,

⁴⁶ Stephen Bann, *Ways around Modernism*. London / New York: Routledge, 2007, p. 103.

distanciando-se também da ideia de monumento, e passara a relacionar-se directamente com o contexto da sua apresentação –, mas embora essas transformações apontassem para uma nova articulação entre a obra e a sua envolvente urbana, na realidade poucos dos artistas que tiveram então oportunidade de desenvolver projectos de arte pública revelavam uma preocupação com as condições de instalação do seus trabalhos. A possibilidade de alterar a obra para o sítio derivava apenas de uma necessidade de ajuste às condições e restrições impostas pelas características físicas do local. No fundo, essas peças eram identificadas como arte pública apenas porque se situavam num espaço público. O espaço não era pensado como parte integrante da obra, e muito menos questionado, dado que, como também vimos anteriormente, tratavam-se de esculturas que pretendiam ocupar um espaço ideal, distanciado portanto do espaço quotidiano onde, mais ou menos acriticamente, tinham sido localizadas.⁴⁷

No final da década de 1960, surgiram contudo alguns programas que definiram novas orientações – tais como o *The National Endowment for the Arts*, uma agência pública estabelecida nos E.U.A. que, a partir de 1965, começou a viabilizar diversas encomendas de arte pública através da atribuição de fundos especificamente subsidiados para esse fim⁴⁸, ou os australianos *Kaldor Public Art Projects* que, na sequência do convite a Christo e a Jeanne-Claude para a criação de *Wrapped Coast – One Million Square Feet* (Fig. 111) numa baía perto de Sydney, concretizado em 1969, continuaram a promover comissões a diferentes artistas internacionais –, embora tenha sido já no final da década seguinte que se distinguiu uma mais clara integração de artistas em programas de arte pública.

Ao longo da década de 1970 deu-se assim uma gradual mudança de paradigma. Na esteira das propostas declaradamente construtivas e arquitectónicas que estavam então a ser elaboradas por diferentes artistas, a arte pública começou a ser encarada como um campo de oportunidades, com um forte potencial de experimentação, para o desenvolvimento de trabalhos que não só se inscreviam directamente num plano vivencial, como podiam relacionar-se e estabelecer ligações a diferentes níveis com o próprio contexto a que se destinavam, utilizando as particularidades locais como ponto de partida da obra. Em detrimento de uma concepção abstracta, o espaço era novamente recuperado como uma matéria de trabalho com características particulares.

⁴⁷ É interessante que à luz de uma perspectiva pós-moderna, essa situação consista já numa fórmula que concilia dois modelos: a dupla possibilidade de ocupar um espaço ideal e real em simultâneo.

⁴⁸ A primeira destas peças a ser completada foi *Grand Vitesse*, de Alexander Calder, instalada em Grand Rapids no Michigan em 1968.

Tratava-se afinal de pôr em prática o conceito de *site-specific*, mas agora num enquadramento que, apesar de oficial – dado que os artistas respondiam a comissões solicitadas pelo poder local –, implicava uma esfera pública – quotidiana e social.

Pensado como uma proposta singular, o *site-specific* partia das condições únicas oferecidas por um determinado local para chegar a uma solução igualmente única, irrepetível e ancorada a esse lugar. Na verdade, essa prática correspondia a uma certa (e renovada) institucionalização do formato, já que, evitando os subversivos expedientes necessários para que a obra pudesse ser exposta num circuito de museus ou galerias, a sua permanente localização no espaço público – o seu local original – possibilitava que chegasse directamente a uma audiência alargada. Ao escapar a uma formatação institucional convencional, estava desse modo garantida uma proximidade com o público que, aparentemente, não desvirtuava os fundamentos do trabalho.

Associado à arquitectura e tendo em consideração as características físicas da sua localização, o *site-specific* perfilou-se então como uma abordagem adequada, tendo sido muitíssimo bem acolhido. Para diversos artistas foi encarado como um apelativo desafio, e muitos não hesitaram em adaptar as suas linhas de trabalho a esse formato – tais como Nancy Holt, que desenvolveu propostas escultóricas resultantes de um compromisso entre elementos artísticos e arquitectónicos; Richard Fleischner, que integrou as suas estruturas labirínticas em diversos programas de arte pública; ou Ned Smyth (n. 1948), que, num registo mais literal, produziu construções declaradamente arquitectónicas e que contribuíam para a definição de locais públicos.

As intervenções artísticas no espaço público começavam assim a ser influenciadas e determinadas pelo lugar e não apenas apropriadas ao contexto da sua inserção, e neste processo, a noção de espaço, enquanto suporte neutro, foi substituída pelas noções mais particularizadas de sítio e de lugar – conceitos que foram objecto de estudo de um assinalável número de autores, como Yi-Fu Tuan⁴⁹, Christian Norberg-Schulz⁵⁰ ou Michel de Certeau⁵¹. Com efeito, por oposição à noção mais abstracta de

⁴⁹ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001 (1ª ed. 1977).

⁵⁰ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions, 1980.

⁵¹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1984.

espaço, os conceitos de sítio e de lugar implicam uma definição espacial diferenciada, qualificada por características específicas⁵² que a individualizam.

Esta diferença pode distinguir-se eficazmente no *Vietnam Veterans Memorial* (Fig. 166), um monumento que, na sequência de um concurso vencido pela artista e arquitecta norte-americana Maya Lin (n. 1959), foi construído em Washington em 1982. Estabelecendo uma clara cumplicidade com a sua envolvente e assumidamente arquitectónico, o memorial consiste em dois muros construídos em granito preto polido, no qual foram inscritos todos os nomes dos veteranos falecidos durante a guerra do Vietname. Com 7 metros de comprimento e recortados no solo, de forma a que o desnível do terreno fosse aproveitado, estes muros formam um ângulo de 132 graus entre si – a abertura resultante da posição que assumem em relação à sua envolvente –, dado que cada um deles segue uma orientação que o aponta, e o faz corresponder, individualmente, a um dos dois principais monumentos existentes na zona: o *Lincoln Memorial* e o *Washington Monument*. Através de um alinhamento visual, Maya Lin propõe deste modo uma leitura triangulada entre os três monumentos, activando as memórias das preexistências locais no seu próprio projecto – que se torna desse modo indissociável do espaço em que se localiza. Revelando-se como um lugar, a solução integra assim as condições físicas existentes, criando uma unidade entre a proposta e as características que particularizam o local da intervenção.

Em Portugal, no domínio da arte pública e por estes anos, se tivermos em conta que em Outubro de 1973 se fazia capa da *Colóquio / Artes* com a peça *D. Sebastião* (Fig. 167) de João Cutileiro (n. 1937), então acabada de inaugurar em Lagos, e motivo de acesa polémica – uma vez que, em certa parte, marcava a tardia ruptura da escultura portuguesa com o estereótipo de estatuária pública que ainda tinha por modelo a escultura de Gonçalves Zarco de Francisco Franco, de 1928 –, para um primeiro ponto de situação, muito fica desde já esclarecido. Tanto mais que no texto referente a essa capa, José-Augusto França, então director da revista e um dos mais influentes críticos nesse período, não hesitava em considerá-la como “uma das melhores estátuas de

⁵² Alinhando com essa perspectiva, mas propondo uma leitura inversa, é precisamente a ausência dessa especificidade que está na base do conceito de *não-lugar*, mais tarde proposto por Marc Augé, e que se refere a uma série de espaços indiferenciados, que proliferaram nas últimas décadas do século XX, e que acabam por funcionar apenas como espaços de passagem. Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand, 1994 (1ª ed. francesa 1992).

Portugal – e a mais moderna de todas” – ainda que acrescentasse, com prudente reserva, “dentro dos limites da figuração iconográfica”⁵³.

De facto, apesar de em 1959 – depois de quase uma década de exploração de uma linguagem abstracta na escultura portuguesa –, o regime se ter finalmente decidido a colocar pela primeira vez uma peça abstracta no espaço público, mas apenas, e tal como refere Sílvia Câmara, “na confortável distância de Valência”⁵⁴ – tratando-se de *Ritmo de Primavera*, uma escultura desse mesmo ano, da autoria de Arlindo Rocha (1921-1999) – e mesmo depois de em 1968, também pela primeira vez, ter sido colocada em Lisboa uma escultura abstracta – uma peça de grandes dimensões produzida em ferro metalizado e zinco pintado (Fig. 168) de Fernando Conduto (n. 1937), posicionada junto ao edifício Castil (desenvolvido pelo Atelier Conceição Silva), e que, seguindo uma orientação modernista, correspondia apenas a uma pontuação urbana e arquitectónica que não reflectia qualquer vínculo ao lugar onde se situava –, no início década de 1970, era ainda um modelo de escultura figurativo e celebrativo que vigorava em Portugal.

Pensar então numa articulação entre escultura e espaço envolvente continuava a ser uma enorme dificuldade. Uma dificuldade aliás já histórica, se recordarmos a sequência de concursos promovidos pelo Estado Novo para a construção de um monumento ao Infante D. Henrique no promontório de Sagres⁵⁵, que se estendeu a três concursos gorados – entre 1933-35, entre 1936-38 e, então alargado à participação internacional, entre 1954-57⁵⁶. A formulação do concurso, que, anacronicamente, no essencial se manteve a mesma ao longo das suas três edições, correspondia de resto como que à enunciação de uma soma de conflitos – o que desde logo fazia adivinhar a dificuldade para a definição de uma proposta com a capacidade de os conciliar.

Efectivamente, por um lado, e em tributo ao passado, esperava-se um monumento a “um dos grandes vultos da história nacional”, embora não se tratasse

⁵³ José-Augusto França, «O «D. Sebastião» de João Cutileiro», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 14 – Out. 1973, p. 44.

⁵⁴ Sílvia Câmara, «Escultura Pública Abstracta nas Ditaduras Peninsulares. Notas para um Estudo Comparativo entre Lisboa e Barcelona», *Arte y Espacio Público en Las Dictaduras*, conjunto de textos policopiados e distribuídos por ocasião do colóquio *Vith Waterfronts of Art International Conference*, na Universitat de Barcelona de 14 a 19 de Setembro de 2009, p. 28.

⁵⁵ Para aprofundar o contexto em que surgiu a ideia do concurso, ver Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. “Restauração” e “Celebração”*. Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, 1991, Vol. 1, p. 656-660 e Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo – Uma Leitura Crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 49-64.

⁵⁶ Para aprofundar esta questão, ver Pedro Vieira de Almeida, *op. cit.*; ou José Guilherme Abreu, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*. Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, 2006, p. 211-368.

“apenas do retrato de um príncipe mas da síntese de uma época”⁵⁷, e desejava-se uma estátua, mas o todo corresponderia a uma “visão formidável da arquitectura moderna”⁵⁸. Por outro lado, e não deixando de espelhar um tempo presente, pretendia-se “um monumento síntese de um determinado período histórico que reflecta também o espírito da época em que foi realizado”⁵⁹. Ou seja, conjugando uma figura e um lugar, passado e presente, mas também um espaço evocativo e um espaço real, numa formulação aparentemente pacífica e conciliável, era lançada uma tal justaposição de orientações – na qual ironicamente podemos antecipar a confluência entre arte e arquitectura –, que se tornava realmente complexo chegar então a uma solução capaz de lhe corresponder.

Que em 1988, uma quarta tentativa, já absolutamente fora de tempo, para levar por diante a ideia de um monumento em Sagres, tenha conduzido, por entre polémicas e alterações ao projecto vencedor, à solução que é actualmente visível, é ainda hoje difícil de compreender e por demais esclarecedora de uma continuada incapacidade para se pensar aquele local. De resto, como notou Pedro Vieira de Almeida, parecia então ainda não ter sido percebido que “o monumento de Sagres, é Sagres ele próprio”, não fazendo sentido “querer acrescentar quaisquer significados ao que de si é já tão dramaticamente significante”⁶⁰.

Esta dificuldade de articulação entre escultura e espaço envolvente já vinha, aliás, ainda mais de trás, e podemos também reconhecê-la no continuado reposicionamento de esculturas em Lisboa, uma prática identificável desde o século XIX, e que se manteve no século XX. Veja-se, por exemplo, o caso do *Neptuno* (1771) – da autoria de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) e que, depois de ter sido originalmente colocada no Chiado, foi desmantelada (na década de 1850) e depois deslocada, sucessivamente, para o Museu Arqueológico do Carmo (em 1866), para o Jardim da Estação Elevatória das Águas dos Barbadinhos (de 1866 a 1881), para a Praça do Chile (em 1949) e finalmente para o Largo D. Estefânia (1950), onde se encontra actualmente⁶¹ –; o do monumento a D. Nuno Álvares Pereira (1950) – da autoria de Leopoldo de Almeida e que, depois de forte polémica, foi destinado à Praça da Figueira, acabando por ser levado para a Batalha, onde foi inaugurado em 1968 –; ou mesmo o

⁵⁷ Cf. Decreto-Lei Nº 3405 de 27 de Fevereiro de 1933, citado por Pedro Vieira de Almeida, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸ Parte de um relato do programa do concurso noticiado em 1933, no Diário de Notícias. *Idem*

⁵⁹ Cf. Decreto-Lei Nº 3405 de 27 de Fevereiro de 1933. *Idem*, p. 54.

⁶⁰ *Idem*, p. 158.

⁶¹ Cf. Maria Bispo, «Neptuno, 1771», *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 104.

caso das estátuas que, em 1946, o Ministério Público encomendou a Francisco Franco “sem destino prévio nem preciso”⁶², deixando a decisão da sua colocação ao encargo da Câmara Municipal de Lisboa.

Ainda que bastante mais tarde, é também nesta sequência que podemos inscrever o reposicionamento do *Monumento à I Travessia Aérea do Atlântico Sul* (Fig. 169), que teve por base um concurso lançado por iniciativa camarária em 1970, para comemorar o cinquentenário dessa travessia, e que revela que, ao longo dessa década e das seguintes, alheada das discussões e dos desenvolvimentos internacionais, a arte pública em Portugal continuava a ser entendida como um elemento decorativo e não como parte de um processo de construção da memória do local. Recordemos que a proposta de José Laranjeira Santos (n. 1930) e de António Rodrigues Fernandes, que venceu por unanimidade o concurso em questão, foi realmente, e como previsto, construída e inaugurada em Junho de 1972 junto à Torre de Belém, perto da doca de onde saíra o hidroavião de Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922. Porém, com base numa contestação que surgira no final de Março de 1971, assinada por 80 subscritores que solicitavam a anulação do concurso⁶³, a peça acabou por ser removida em 1985 para um dos claustros do Mosteiro dos Jerónimos e substituída por uma réplica, à escala natural, do avião *Santa Cruz*, da autoria de Domingos Soares Branco (n. 1925). Já em 2001, foi recolocada, por razões de toponímia, no cruzamento da Av. da Igreja com a Av. Rio de Janeiro em Lisboa.

Apesar de tudo, foi a partir da década de 1970 que, embora seguindo essencialmente um modelo modernista de ampliação, diversos escultores portugueses desenvolveram propostas para o espaço público mais compaginadas com as geometrias que internacionalmente se vinham a definir.

Artur Rosa, que já referenciámos no capítulo anterior, elaborou uma série de trabalhos que designou como *Esculturas para espaços urbanos*, e que tanto propunha como peças autónomas, assumindo a escala de objecto em que as trabalhava, como, tomando-as apenas como ponto de partida, admitia a possibilidade da sua ampliação⁶⁴.

⁶² Cf. Margarida Acciaiuoli, «Escultura do Estado Novo», *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 38.

⁶³ Para aprofundar esta questão, ver Sílvia Câmara, *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL. 2009, p. 174-182.

⁶⁴ “Essas esculturas que eu fazia em 1971, eram esculturas a que eu chamava de *Esculturas para espaços urbanos*. Porque eu sentia que a escultura podia ser ampliada à nossa escala e que isso estaria certa, digamos. Funcionavam também como objecto autónomo de escultura. Uma peça pequena de escultura, embora eu pudesse apoderar-me dela e pô-la à nossa escala”. «Entrevista a Artur Rosa», Pedro Miguel

Foi esse o caso de uma escultura sem título, projectada em 1971, e desde logo pensada como uma “zona de entrada” para ser aplicada num espaço urbano⁶⁵, que acabou por ser inaugurada em 1999, numa versão ampliada colocada na Av. Conde de Valbom em Lisboa (Fig. 170). Nessa ocasião, mantendo a tendência geométrica e cinética que vinha a seguir, e sem alterar o desenho original da escultura, o artista trabalhou em articulação com os arquitectos e técnicos responsáveis pela instalação da peça no espaço urbano, tendo sido definida uma cuidadosa localização – que teve em conta os diferentes pontos de vista tidos a partir das diversas ruas que ali confluem, assim como outros elementos previamente existentes no espaço.

Apesar desses evidentes cuidados de implantação, no essencial, este processo segue ainda uma lógica decorativa e com flexibilidade de ampliação / redução, que tinha aliás já sido anteriormente aplicada ao *Monumento ao Prisioneiro Politico Desconhecido* (Fig. 36), que Jorge Vieira apresentara no concurso internacional de 1952, e que em 1994 fora redimensionado para uma escala muito mais reduzida que aquela que o artista previra originalmente, e implantado numa rotunda em Beja.

Dando continuidade à proximidade que mantinha com a arquitectura, durante a década de 1970, também Fernando Conduto desenvolveu várias esculturas abstractas, de tendência minimalista, que procuravam estabelecer relações dinâmicas com o espaço urbano em que se localizavam – tais como a *Coluna da Faculdade de Ciências* da Universidade de Lisboa (1976) ou a *Escultura* do BNU em Mangualde (1979) (Fig. 171).

Na mesma linha, mas já ao longo das décadas seguintes, e depois de ter explorado um cunho expressionista, Charters de Almeida (n. 1935) assumiu um registo geométrico, tendo desenvolvido esculturas urbanas, executadas em ferro pintado, que evocam igualmente as propostas do Minimalismo – como demonstra claramente a *Ribeira das Naus* (1995) (Fig. 172), localizada junto ao Tejo.

Embora algumas das obras destes autores permitam assinalar no contexto português uma intervenção no espaço público que se afasta de um registo celebrativo e

Alegria Lobo Pereira de Sousa, *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte Contemporânea, Vol. II, Lisboa: FBA – UL; 2008, p.170.

⁶⁵ “A da Conde de Valbom era de facto, em 1971, quando eu a fiz, uma entrada, uma zona de entrada”. (...) “A escala em que eu fiz a peça em 71 e que era para aplicar a uma espaço urbano. Em 71 eu pensei que pudesse haver um. Eu medi a escultura à escala 1:20 e é exactamente a escala que eu tinha pensado. A peça está exactamente ampliada à escala que eu fiz em 1971. Eu parto do princípio que ela estava à minha escala que estava certa quando eu a fiz. Tão certa que você sente que ela está lá. Você sente a sua escala. Você atravessa-a”. *Idem*, p.173.

monumental – embora não se distanciem de um registo decorativo –, dificilmente nelas podemos reconhecer a intenção de corresponderem especificamente a um dado local.

Com efeito, até ao final do século XX, a arte pública portuguesa praticamente não explorou o desdobramento das possibilidades de abordagem que entretanto se vinham a definir internacionalmente – nem mesmo quando a Expo 98 surgiu como um fecundo campo de oportunidades para que fossem testados outros modelos de intervenção, apesar dessa exposição mundial, dedicada aos oceanos, ter sido muita vezes referenciada como um momento de relançamento da arte pública em Portugal.

De facto, num catálogo dedicado às propostas então realizadas, António Manuel Pinto, um dos comissários para o projecto de arte pública em questão, salientava as possibilidades que a área oferecia “às mais inovadoras experiências urbanas, partindo do desejo de concretizar novas filosofias de ocupação de espaço”, indicava que “para além da problemática do espaço público e da sua vivência, colocava-se também o problema da introdução e validade de projectos de Arte Contemporânea (...) no espaço público”, e referia ainda o desejo de que fossem introduzidos “projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciais do território que se criava”⁶⁶. Contudo, embora a ocasião tenha viabilizado a encomenda de uma série de peças que revelaram, com toda a eficácia, a actualidade da escultura portuguesa, quando pensamos em termos de intervenção no espaço público, temos de reconhecer que a maioria das obras que foram então concretizadas dificilmente podem ser entendidas como propostas que se estruturam realmente a partir da relação que estabelecem com o local da sua implantação. Em diversos casos resumem-se aliás a exercícios de pontuação, e algumas acabam até por alinhar ainda com um modelo modernista de ampliação.

É claro que esculturas como a *Montanha-Rio* (Fig. 173), de Rui Sanches, *Horas de Chumbo* (Fig. 174), de Rui Chafes, *Kanimanbo* (Fig. 175), de Ângela Ferreira, ou ainda um *Sem Título* (Fig. 176), de José Pedro Croft, não seguem esse modelo, uma vez que, apesar de revelarem uma certa independência do lugar da sua instalação, estabelecem ao mesmo tempo algumas subtis relações espaciais com a sua envolvente, assumem uma escala humana e incluem a possibilidade de participação por parte do público: a escultura de Rui Sanches formaliza-se como uma estrutura arquitectónica percorrível; a de Rui Chafes, executada em ferro pintado de preto, é constituída por dois tubos cónicos, através dos quais o espectador pode espreitar, e que apontam para o norte

⁶⁶ Manuel António Pinho, «Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano», *Expo '98. Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa: Parque Expo 98, 1998, p. 13.

de África e para o Oriente, relacionando-se assim directamente com a temática da exposição; a de Ângela Ferreira, situada no Largo das Bicas e que pretende homenagear os trabalhadores moçambicanos que participaram na construção da Expo 98, inclui duas mesas com bancos que podem ser utilizadas pelos visitantes, uma bica e uma estrutura semelhante a um equipamento lúdico-infantil; enquanto a de José Pedro Croft, dando continuidade à utilização de chapas de espelho que o artista começara a testar no início da década de 1990, consiste num grupo de sete estruturas metálicas quadrangulares ou rectangulares, com cantos boleados, e de diferentes dimensões, que funcionam como molduras a chapas reflectoras – que ao espelharem o espaço da sua envolvente, tornam a presença das peças algo indistinta do pequeno bosque de plátanos que as acolhe.

Por outro lado, intervenções como o revestimento em azulejo do viaduto que liga a Av. Marechal Gomes da Costa à Av. Infante D. Henrique (Fig. 177), da autoria de Pedro Cabrita Reis – e que tem por complemento uma oliveira centenária e ainda diversos volumes geometrizados que evocam o carácter industrial que determinava anteriormente aquela zona –, ou a reconversão da Torre de TCC (a antiga torre de refinaria da Petrogal), elaborada pelos arquitectos Manuel da Graça Dias e Egas Vieira em parceria com Pedro Calapez – que projectou o desenho do pavimento da área envolvente a essa torre –, escapam também a um modelo puramente modernista. Tratam-se de intervenções sobre elementos previamente projectados, ou preexistentes, que procuram sobretudo fixar memórias – embora assinalem uma certa cumplicidade entre artistas e arquitectos, e até um entendimento mais complexo do espaço em que se inserem.

Pensadas em articulação com o espaço que as acolhe e com a capacidade de dinamizar as práticas vivenciais do lugar, surgem apenas, e portanto como excepção, as propostas desenvolvidas por Fernanda Fragateiro em colaboração com o arquitecto paisagista João Gomes da Silva: o *Jardim das Ondas* (Fig. 178) e o *Jardim da Água* (Fig. 179). Ao não se limitarem a tomar a área de implantação como uma superfície meramente de suporte, nessas propostas, o terreno foi encarado e modelado enquanto matéria de trabalho – como é o evidente caso do *Jardim das Ondas* –, ao mesmo tempo que a linguagem explorada cruza elementos que tanto pertencem a uma esfera artística, como arquitectónica e paisagística – como mostram as linhas de água, os muros, as zonas de estar ou a composição mineral e vegetal do *Jardim da Água*.

Na situação internacional que temos vindo a acompanhar, por contraste, a problematização do espaço envolvente tornara-se numa prática recorrente, e foi ainda

durante a década de 1980 que, ao mesmo tempo que a aplicação de uma abordagem *site-specific* aos programas de arte pública era tida como uma garantia de sucesso, começaram a surgir os primeiros casos problemáticos que acabaram por impor uma revisão a esse modelo.

Nesse panorama, algumas das intervenções desenvolvidas por Richard Serra que, de acordo com a recorrente metodologia adoptada pelo artista, procuravam estabelecer uma reacção ao contexto da sua inserção em vez de se basearem numa acomodação da obra ao local, constituíram-se como exemplos que assinalaram uma crise na própria noção de *site-specific*. De facto, de acordo com os modelos de *site-specific* identificados por Rosalyn Deutsche, que distingue um modelo *assimilativo* de um modelo *interruptivo*⁶⁷ – considerando que, enquanto no primeiro caso é procurada uma integração e uma harmonia com as condições preexistentes, no segundo há uma tentativa de confronto crítico a essas condições –, Serra segue uma abordagem interruptiva, que pretende sobretudo questionar as preexistências locais, redefinindo a sua lógica e propondo uma nova percepção do espaço. Os pressupostos do seu trabalho afastam-se assim de qualquer tentativa de celebração ou de representação simbólica do lugar e evitam criar cumplicidades entre a escultura e a envolvente que a acolhe. Sem deixar de ter em conta o espaço de intervenção, procuram antes estabelecer uma disjunção no lugar original⁶⁸.

Na continuidade de peças com uma escala urbana, pensadas para espaços público concretos, que começara a produzir em 1970, foi no início da década seguinte que o seu célebre *Tilted Arc* (Fig. 180) interrompeu aquilo que parecia ser uma aliança funcional entre artistas, público e poder local, tendo passado a ser recorrentemente referenciado como um primeiro sinal de alarme de uma crise neste tipo de intervenção.

Em resposta a uma encomenda do Art-in-Architecture Program, organizado pela General Services Administration, *Tilted Arc* foi instalada na Federal Plaza de Nova Iorque em 1981, tratando-se de uma lâmina contínua de aço cortene, de grandes dimensões – 3,65 metros de altura por 36,50 metros de comprimento –, que cruzava transversalmente a praça em questão, não só impossibilitando um percurso livre para

⁶⁷ Rosalyn Deutsche, «Uneven Development: Public Art in New York City», *October*, New York, N. 47 – Winter 1988, p. 52.

⁶⁸ “My main concern is the approach to the space. In an urban site, I take into account the traffic, the streets, and the surrounding architecture. I construct a kind of disjunction with a structure that will locate the place, that relates to and at the same time separates itself from the surrounding architecture”. Richard Serra entrevistado por Alfred Pacquement, «Interview», Richard Serra, *Richard Serra. Writings / Interviews*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1994, p. 160.

quem atravessava esse espaço, como também inviabilizando uma continuidade visual sobre o mesmo.

A instalação da peça suscitou de imediato uma enorme controvérsia, tendo sido contestada por 1300 cidadãos que subscreveram uma petição que reclamava a sua remoção, argumentando que *Tilted Arc*, para além de tornar a praça insegura, comprometia o acesso aos escritórios dos edifícios que lhe eram adjacentes.

Após vários anos de discussão, seguida por uma forte cobertura mediática, que culminou com uma audição em 1985 no District Court de Lower Manhattan, a peça acabou por ser retirada em 1989.

A questão é que esta obra de Serra não era entendida como uma contribuição para o lugar, já que, em vez de se acomodar ao desenho do espaço existente, não só o contrariava como colidia com ele. Tinha sido pensada especificamente para aquele sítio mas não obedecia às regras urbanas e arquitectónicas previamente existentes, introduzindo uma disfunção no espaço – o que pode até ser perspectivado como uma provocatória problematização da autonomia entre categorias num momento em que a sua erosão começava a parecer indiscutível.

Na verdade, se repararmos bem na designação dada ao próprio programa que levou à comissão da peça – Art-in-Architecture Program –, que estabelece claramente uma hierarquia entre arte e arquitectura, encontramos desde logo uma possível justificação para o problema, já que podemos perceber que o que realmente se esperava era que os artistas integrassem as suas propostas no contexto (arquitectónico) existente e não que o colocassem em causa.

Apesar de *Tilted Art* se constituir como uma excelente matéria de análise, muitas das possibilidades de reflexão que suscita foram já amplamente desenvolvidas em diversos outros estudos⁶⁹, e por esse motivo não iremos aqui aprofundá-la, sendo, por agora, mais interessante que a pensemos em termos comparativos e que tomemos outros exemplos como referência.

El Mur (Fig. 181), um *site-specific* bastante menos divulgado internacionalmente, desenvolvido por Serra em Barcelona entre 1982 e 1984, e que obteve um resultado diferenciado, fornece-nos um contraponto a *Tilted Art*, dado que,

⁶⁹ Cf., por exemplo, Clara Weyergraf and Martha Buskirk (editors), *The Destruction of Tilted Arc; Documents*. Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 1991; Hal Foster (editor), *Richard Serra*, Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 2000; Miwon Kwon, «Sittings of Public Art: Integration versus intervention», *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 2002; ou Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy, Dangerous Precedent?*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

para além das várias semelhanças de desenho, houve um curto intervalo de tempo entre os dois projectos.

Numa conjuntura cultural e urbana distinta, mas com objectivos em certa parte semelhantes aos que levaram à encomenda de *Tilted Arc*, *El Mur* foi concretizado na Praça de la Palmera, na sequência de uma comissão por parte do Ajuntament de Barcelona, já num período democrático, no quadro de uma sequência de operações urbanísticas, cujo plano⁷⁰ fora lançado entre 1978 e 1982, e que tornou Barcelona num modelo de sucesso urbanístico seguido internacionalmente⁷¹.

No ano da instalação da peça de Serra, essa praça ocupava cerca de dois terços da totalidade de um tradicional quarteirão do *Eixample* de Barcelona – neste caso numa zona de prédios construídos na década de 1960 – sendo que o terço restante, a poente, era ocupado por um conjunto de antigas estruturas industriais e separado da área de praça através de um muro.

Assumindo-se como um elemento interruptivo, *El Mur* consiste em dois muros curvilíneos concêntricos, mas desfasados, que definem uma marcação transversal na praça, funcionando afinal como se fossem duas partes de um só muro que tivesse sido seccionado – e entre os quais se localiza a palmeira que dá nome à praça. Construídos em betão por necessidade de contenção de custos, e com uma altura de cerca de 3 metros, um comprimento total de 52 metros e uma espessura de 25 cm, os muros cortam a unidade do espaço, levando a que a praça se dividida em duas áreas diferenciadas. Trata-se portanto de uma peça que não só assume uma escala relativamente próxima da de *Tilted Arc*, como segue a sua linguagem formal e tem por base os mesmos princípios

⁷⁰ Na sua fase inicial, esse plano foi definido pelo arquitecto Oriol Bohigas, a convite do presidente municipal Narcís Serra, e procurava gerar uma nova lógica urbana, estabelecendo um conjunto de medidas capaz de renovar o espaço público da cidade. Entre outras directrizes mas gerais, centradas em noções de descentralização, conservação e transformação, o plano de Bohigas contemplava o desenvolvimento de projectos de arte pública como forma de qualificação do espaço urbano, tendo sido planeadas diferentes operações cujo carácter e interesse “dependem quase exclusivamente da escultura pública que contêm” – tal como notou o crítico de arquitectura britânico Kenneth Frampton em 1987, dando, precisamente, como um dos exemplos, o caso da Praça de la Palmera de Sant Martí, onde se localiza *El Mur*: “En darer lloc, hi ha millores cíviqes el carácter i l’interès de les quals depèn quasi exclusivament del’escultura pública que contenen, como la Placa Sóller, que es animada per l’escultura altament lluminosa, semitranslúcida; ornamental de Xavier Corberó o, alternativament, el cas de la Plaça de la Palmera, envoltada per l’escultor nord-americà Richard Serra”. Kenneth Frampton, «La Renovació de Barcelona: Una Apreciació», *Barcelona. Espais i Escultures (1982-1986)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987, p.20.

⁷¹ O sucesso do plano foi muitíssimo divulgado, sobretudo porque, depois de na década de 1980 terem sido criados novos espaços públicos, assim como operadas variadas intervenções em espaços já existentes, em 1992, a celebração dos Jogos Olímpicos na cidade constituiu-se como um renovado impulso para a concretização de uma série de novos projectos, que deram continuidade ao programa inicial.

de desenho. Mas, apesar da divisão imposta pelos muros ter começado por estabelecer dois espaços distintos, obrigando a que os habitantes desenvolvessem um percurso condicionado, a solução parecia ter conseguido atingir um equilíbrio entre ambas as partes. É certo que a interrupção entre os dois segmentos de muro introduz uma possibilidade de atravessamento e de comunicação entre as duas áreas que a continuidade de *Tilted Arc* não viabilizava, mas, ainda assim, não deixa de existir uma clara separação. Se o lado poente da praça foi pavimentado com paralelepípedos graníticos e amplamente arborizado com pinheiros mansos que, seguindo os muros, definiam um alinhamento radial – configurando uma zona em sombra mais protegida, ou até interiorizada, dado que para além do próprio declive natural do terreno (que rebaixa esta área em relação à cota da rua que a limita a norte), os muros de Serra aproximavam-se do muro de separação entre a praça e a antiga faixa industrial, criando desse modo um relativo estrangulamento nos pontos de acesso a esta área –, o lado nascente, por contraste e criando até uma tensão entre as duas partes da praça, foi integralmente coberto com areia, funcionando como um espaço aberto a uma forte exposição solar, que sugeria desde logo uma maior liberdade para a sua utilização.

Embora estivessem portanto definidas duas áreas diferenciadas e claramente demarcadas pelos muros, essa a diferenciação acabava contudo por ser um factor positivo enquanto totalidade, já que as duas zonas tinham sido configuradas de forma a funcionarem como espaços complementares, que se tornavam alternadamente mais apetecíveis de acordo com a estação do ano, e que contribuíam desse modo para uma maior diversidade das possibilidades de vivência do local.

Uma das razões que terá sem dúvida contribuído para o sucesso inicial deste projecto está desde logo numa enorme diferença que o processo do *El Mur* revela comparativamente ao de *Tilted Arc*, e que consiste no facto de Serra ter operado num terreno residual numa zona em desenvolvimento, quase sem elementos distintivos, e para o qual estava a ser planeado, em simultâneo, um arranjo de espaço exterior projectado pelos arquitectos municipais Pedro Barrágan e Bernardo de Sola. Logo, *El Mur* não se sobrepôs propriamente a um desenho urbano preexistente, tendo sido antes pensado como parte integrante desse desenho. Tratava-se assim de um dos elementos de uma operação urbana mais alargada que, em articulação com a intervenção de Serra, controlou a coexistência de vários elementos.

Tendo novamente em conta os dois modelos de *site-specific* identificados por Rosalyn Deutsche, podemos perceber que *El Mur* é de certo modo uma excepção.

Enquanto *Tilted Arc*, dentro dessa terminologia, exemplifica claramente um modelo interruptivo, *El Mur* estaria mais próximo de um modelo assimilativo, embora tenha partido de uma zona basicamente neutra, que pouco oferecia para assimilar⁷². Tendo em conta as bases de que partiu, seria seguramente mais acertado definir *El Mur* como um modelo que podemos aqui designar como “generativo” ou “produtivo”, dado que houve uma clara intencionalidade de redefinir o local, e que foi justamente a partir da intervenção do artista e dos arquitectos que esse passou a ter uma nova caracterização – primeiro física e depois social.

Se analisássemos apenas esta primeira fase de obra poderíamos pois concluir que estávamos perante mais um caso que confirmava o aparentemente indiscutível sucesso das intervenções desenvolvidas no espaço público de Barcelona na década de 1980, e que contrastava com a polémica história do *Tilted Arc*. E efectivamente, ainda que com algumas reservas, assim poderá sido pelo menos até ao final da década seguinte. De resto, em 1992, numa entrevista ao jornal catalão *La Vanguardia*, e após ter revisitado o local, era o próprio Serra que afirmava estar muito satisfeito com o resultado da praça e da sua situação então actual⁷³. No entanto, num registo mais contido e de acordo com Harriet F. Senie, num outro contexto, mas também cerca de uma década depois da inauguração da obra, Serra considerava a peça “funcionalmente bem sucedida mas não necessariamente bem sucedida enquanto arte”.⁷⁴

A grande questão sobre esta intervenção é que, contrariando os elementos que foram, e que continuam a ser, divulgados, numa visita à actual Plaça de la Palmera, podemos verificar que, surpreendentemente, a praça passou a ocupar a totalidade do quarteirão: a zona industrial foi demolida, tal como o muro que a separava, o que permitiu não só a ampliação da própria praça, como a construção de um parque de

⁷² Conforme é notado em vários textos, o local onde se situa a praça tinha de facto poucos pontos de referência, tal como nos indica, por exemplo, uma publicação de 1987, na qual é referido que a *Plaça de la Palmera* “representa um ponto de urbanidade” colocado num sector da cidade “tão necessitado de identidade urbana”, e que Richard Serra, “encantado com o encargo para a liberdade que significava incidir plenamente na caracterização do espaço, tentava, já na sua primeira visita ao local, descobrir os sinais e os mais pequenos indícios ambientais e funcionais”. “(...) a la Plaça de la Palmera representa un punt d’urbanitat més en aquest sector de Barcelona tan mancat d’identitat urbana. (...) L’escultor Richard Serra, encantat amb l’encàrrec per la llibertat que significava incidir plenament en la caracterizació de l’espai, intentava, ja en la primera visita a l’esplanada, descobrir els senyals i els més petits indicis ambientals i funcionals (...)”. «Plaça de la Palmera», *Barcelona. Espais i Escultures (1982-1986)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 144.

⁷³ “Estoy muy contenti del resultado de la plaza y de su situación”. Richard Serra em entrevista a Olga Spiegel, «Entrevista a Richard Serra, escultor norteamericano», *La Vanguardia*, Barcelona, Martes, 28 Enero 1992, p. 30

⁷⁴ “A decade later he considered La Palmera successful functionally but not necessarily successful as art”. Harriet F. Senie; *op. cit.*, p.123.

estacionamento subterrâneo com os respectivos acessos exteriores. A zona arborizada passou assim a relacionar-se directa e amplamente com a rua a poente, perdendo desse modo qualquer sentido de interioridade que a caracterizava. Apesar de os pinheiros mansos terem sido mantidos, e até plantadas novas árvores, dada a sua nova proporção, esta área funciona agora sobretudo como um espaço aberto, que se esvazia na sua relação com a envolvente. Para além disso, a faixa de ampliação não foi pavimentada com paralelepípedos graníticos, o que teria dado continuidade ao pavimento existente, mas antes numa betonilha, tendo ainda recebido várias sequências de bancos de jardim e duas enormes caixas rectangulares de areia com equipamentos destinados a actividades infantis e lúdicas – no meio de uma das quais se localiza uma chaminé que pertencia às anteriores estruturas industriais, deixada como memória da história do local.

Numa leitura global do espaço, podemos perceber que deixou de existir uma clara dicotomia entre as suas duas partes, dado que ambas são agora dotadas de amplas áreas expostas ao sol, tendo portanto passado a concorrer entre si, em vez de se constituírem como alternativas. É até interessante notar que embora a peça de Serra seja um elemento que de facto divide aquela área, tenha passado a funcionar em simultâneo como uma âncora da própria praça, introduzindo uma certa noção de centro agregador ao espaço – que parece agora diluir-se nas ruas que o configuram.

Apesar da ampliação indicar, demasiado subtilmente, que pertence a uma outra lógica, e talvez até a outro tempo, procurando demarcar-se dos dois espaços anteriores como um terceiro espaço, o resultado a que chega é absolutamente falhado nas suas intenções, já que esta nova parte da praça é lida em continuidade com a previamente existente, não se evidenciando qualquer elemento que introduza uma clara distinção. Propondo uma nova totalidade, esta ampliação subverteu assim a proposta original.

Com base numa investigação que desenvolvemos numa outra ocasião⁷⁵, que nos levou a consultar os arquivos municipais de Barcelona⁷⁶ e a analisar muitas das publicações que foram editadas durante as décadas de 1980 e 1990 – e que não cabe aqui revisitar detalhadamente – esclarecemos que, em resposta a uma série de reivindicações por parte dos habitantes do bairro, entre 1991 e 1996, a praça sofreu diferentes alterações que não contaram com a participação de Serra.

⁷⁵ Cf. Margarida Brito Alves, «Sobre uma Ruína de Richard Serra», *Arte & Melancolia*, Lisboa: IHA / Edições Colibri, 2011, p. 241-255.

⁷⁶ Sobre todo o Arxiu Municipal Administratiu do Ajuntament de Barcelona e o Arxiu Municipal de Sant Martí.

Embora *El Mur* não tenha sido removida, a solução que é hoje visível pouco tem que ver com a proposta original. Ou seja, por motivos complementares aos que determinaram o insucesso de *Tilted Arc*, *El Mur* trata-se igualmente de um projecto de arte pública falhado. Ironicamente, neste caso, o desvirtuamento do projecto inicial não decorreu de uma alteração da peça de Serra propriamente dita – tal como prevê a sua conhecida frase, “to remove the work is to destroy the work”⁷⁷ – mas da alteração da envolvente com a qual a peça se relacionava.

Na verdade, a partir do momento em que o muro que dividia a zona industrial foi demolido, o conceito de Serra foi destruído. Ou seja, esse muro, que era um dos elementos definidores do espaço onde foi desenvolvida a intervenção, era afinal tão importante como os muros projectados pelo artista – o que nos mostra precisamente que o conceito de *site-specific* não é adaptável não só às alterações da peça em si mesma, mas também às das condições originais em que essa é implantada.

Para fecharmos uma curta sequência de problemáticas originadas pelas intervenções de Serra no espaço público no início da década de 1980, vale a pena que anotemos ainda o caso de *Clara Clara* (Fig. 182), uma escultura criada em 1983, para integrar uma exposição retrospectiva do artista que foi organizada nesse ano, no Centre Georges Pompidou em Paris.

Constituída por duas lâminas curvas em aço cortene, de 32 metros de comprimento, colocadas simetricamente como se marcassem um “X,” e que definem um percurso entre si, criando uma tensão no ponto central convexo em que se aproximam, a peça foi pensada para ser instalada na praça rectangular adjacente à fachada principal do museu, redefinindo assim o acesso a esse edifício. No entanto, dado que o seu peso era excessivo para que fosse colocada nesse local, uma vez que esse pavimento corresponde a uma laje de cobertura de um conjunto de espaços de arquivo, por sugestão de Dominique Bojo, então director do museu, a peça foi colocada no jardim das Tuilleries durante o período da exposição, relacionando-se com o alinhamento axial que caracteriza os Champs Elysées – uma opção que desde logo suscitou diversos protestos públicos.

Findo esse período, *Clara Clara* acabou por ser comprada para a cidade e, com a aprovação de Serra, foi deslocada para a Place de Choisy, tendo sido removida em 1996 e armazenada desde então.

⁷⁷ Richard Serra, Carta a Don Thalacker, 1 Janeiro 1985, reproduzida em Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk, eds., *Richard Serra's "Tilted Arc"*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1988, p. 44.

Mais recentemente, no contexto da exposição *Monumenta* no Grand Palais, a peça foi novamente instalada nas Tuilleries em Abril de 2008, tornando-se mais uma vez alvo de protesto, sobretudo depois da sua instalação ter passado a ser considerada ilegal a partir de Novembro do mesmo ano, mês em que chegou ao fim o período dessa exposição.

O que se torna interessante neste processo, mas que fica em aberto, é que, por oposição à radicalidade com que contestou a deslocação das suas esculturas noutras ocasiões, os sucessivos reposicionamentos desta peça obtiveram a aprovação de Serra, o que acaba por fragilizar a própria noção de *site-specific* que sempre defendeu.

Para além das questões formais que as três propostas de arte pública que acabamos de referenciar suscitam, um dado importante que nelas podemos reconhecer, é a renovada importância que o espectador adquire no processo de legitimação – uma vez que a contestação que estas intervenções invariavelmente despoletaram partiu precisamente de uma insatisfação por parte do público a que se destinavam.

Porém, se por um lado, como estas peças bem assinalam, o público podia ser desafiado e confrontado com uma solução previamente desenvolvida pelo artista, e que podia, ou não, ser aceite, numa abordagem inversa, o acolhimento por parte do público podia servir exactamente como ponto de partida para a definição da proposta.

Com efeito, por oposição a uma noção de intervenção, interrupção ou reacção, ao longo dos mesmo anos surgiram propostas de intervenção em espaços públicos que não só procuravam integrar-se fisicamente num dado contexto local, como se objectivavam também em estabelecer uma cumplicidade com o meio social que determinava esse contexto, assimilando valores locais e adquirindo não apenas um significado estético, mas também social, comunicacional e até funcional – como veremos no capítulo final.

6. PERFORMATIVIDADE

6.1. A COMUNICAÇÃO DE SIAH ARMAJANI

“A Escultura Pública procura desmistificar a arte. Na Escultura Pública, a auto-expressão e o mito do seu criador são menos importantes que o seu sentido cívico. A Escultura Pública não se baseia numa filosofia que a procure separar da rotina da vida quotidiana. (...) A Escultura Pública é uma procura de uma história cultural que apela a uma unidade estrutural entre o objecto e a sua localização espácio-social. Deve ser aberta, acessível, útil e comum. (...) A Escultura Pública tem um certo tipo de função social. Passou de uma escultura de grande escala, exterior e *site-specific* a uma escultura com conteúdo social. (...) A Escultura Pública não é apenas uma criação artística mas antes uma produção social e cultural baseada em necessidades concretas. A Escultura Pública é uma produção cooperativa. Existem outros para além do artista que são responsáveis pela obra. Atribuir todo o crédito ao artista é enganador e falso”.¹

As frases que acabamos de citar fazem parte do «Manifesto sobre a Escultura Pública no Contexto da Democracia Americana», um conjunto de textos reunidos entre 1968 e 1978, revisto em 1993, por Siah Armajani (n.1939) – artista de origem iraniana, que em 1960 se fixou nos EUA, onde começou a desenvolver uma linha de trabalho com base na investigação sobre formas tipológicas de edifícios.

Inicialmente marcada por uma abordagem conceptual, a sua produção formalizava-se em desenhos e em maquetes realizadas em diferentes escalas, traduzindo uma exploração que foi ganhando uma crescente amplitude e que, na década seguinte,

¹ “Public Sculpture attempts to de-mystify art. Public Sculpture is less about self-expression and the myth of its maker and more about its civiness. Public Sculpture is not based upon a philosophy which seeks to separate itself from the everydayness of everyday life. (...) Public Sculpture is a search for a cultural history which calls for a structural unity between object and its social spatial setting. It should be open, available, useful and common. (...) Public Sculpture has some kind of social function. It has moved from large scale, outdoor, site-specific sculpture into sculpture with social content. (...) Public Sculpture is not artistic creation alone but rather social and cultural productions based upon concrete needs. Public Sculpture is a cooperative production. There are others besides the artist who are responsible for the work. To give all the credit to the individual artist is misleading and untrue”. Siah Armajani, «Manifesto. Public Sculpture in the Context of American Democracy», *Siah Armajani. Espacios de Lectura – Reading Spaces*, editado por Glòria Picazo, Barcelona: Museu d’Arte Contemporani de Barcelona, 1995, p. 111-114.

teve continuidade na série *Dictionary for Building* – que questionava a forma e a função dos elementos construtivos base de uma casa, através de um processo de identificação, isolamento e recombinação de diversas peças. Tratava-se de um corpo de trabalho em que portas, janelas, escadas, mesas ou armários eram utilizados como um léxico que permitia criar combinações, justaposições ou variações, com um maior ou menor grau de surpresa, tal como exemplificam *Reading Table by Window* (1974-75) (Fig. 183), *First Floor Window and Attic Window* (1974-75), concretizados apenas em maquete, ou *Closet under Stairs* (1985), já produzido numa escala real.

Foi com base nessas pesquisas que Armajani criou diferentes peças que tomavam por referência o mobiliário e a construção, e que, no final da década de 1970, começou a desenhar os seus conhecidos *Espaços de Leitura* – esculturas desenvolvidas a uma escala arquitectónica e associadas a uma função.

Depois de em 1979 ter apresentado a *First Reading Room* na galeria Max Protetch em Nova Iorque, o artista desenvolveu o mesmo tipo de proposta em contextos públicos ou semi-públicos, como jardins e campus universitários², privilegiando assim locais em que as suas obras estavam à partida inseridas num tecido quotidiano (Fig. 184). Correspondendo ao conceito de escultura pública que viria a caracterizar no seu Manifesto, estas estruturas estabeleceram uma evidente comunicação entre uma vertente artística e uma vertente funcional. Apesar de inspiradas em reconhecíveis modelos tradicionais de arquitectura – o que, por um lado, as torna algo anónimas, e até banais, mas que, por outro lado, leva a que consigam estabelecer de imediato uma relação de familiaridade com uma vasta audiência –, e de oferecerem, de modo absolutamente acessível, a um alargado número de visitantes ou habitantes locais, a possibilidade de delas usufruírem, estas estruturas não delegam para um segundo plano a sua componente artística. E revelando ainda uma faceta conceptual, evocam a história e a cultura locais do contexto da sua implantação, abordando-as como conteúdos que comunicam aos seus visitantes não só através do modo como se relacionam formalmente com a sua envolvente, mas também através de diferentes elementos escritos que são integrados na construção.

Embora escapem a uma noção de monumento, dado que não são declaradamente celebrativos (embora não excluam essa possibilidade), nem afirmam a sua presença

² Tais como *Reading House* (1979), localizada em Lake Placid, Nova Iorque; *Reading Room No.2* (1979) situada na State University do Ohio; *Reading Room No. 3* (1979), da University of Illinois em Chicago; *Meeting Garden* (1980) que integra o Artpark em Lewinston ou ainda *Reading Garden No. 1* (1980), do Roanoke College em Virgínia.

através de uma escala grandiosa, estes espaços de leitura conseguem contudo caracterizar e marcar simbolicamente um lugar. E dado que são úteis, dotados de uma função, acabam também por funcionar a um outro nível, uma vez que correspondem às necessidades das comunidades locais que os recebem. Mais ainda: partilhados pelos diversos membros dessas comunidades, constituem-se como pontos de encontro, cumprindo um papel enquanto catalisadores sociais que desencadeiam e reforçam relações de amizade ou de vizinhança.

Demonstrando eficazmente a duplicidade que Armajani pretende introduzir no seu trabalho, *The Louis Kahn Lecture Room* (Fig. 185), instalada em 1982 numa escola³ em Filadélfia, revela um equilibrado compromisso entre comunicação e função.

Dedicada ao arquitecto Louis Kahn, que na sua infância fora aluno nessa instituição, a sala constitui-se como um espaço de homenagem que serve, simultaneamente, como galeria de exposição a alguns dos desenhos do arquitecto e como espaço de congregação. Foi preparada para receber um relativamente reduzido número de visitantes, mas também para oferecer múltiplas hipóteses de utilização, e, com esse objectivo, foi equipada com dois grupos de bancos com características diferenciadas. O primeiro deles localiza-se num dos cantos do espaço, junto a uma sequência de janelas, de modo a relacionar-se directamente com o exterior, e foi construído como um núcleo ortogonal que funciona como uma pequena estrutura em anfiteatro, permitindo que os visitantes se sentem a várias alturas, e definindo-se como um conjunto mais meditativo ou contemplativo. No lado oposto, o segundo grupo é constituído por bancos corridos em madeira, colocados obliquamente a uma das paredes e orientados para uma plataforma mais elevada que serve como palanque para leituras públicas. A área central da sala foi deixada em vazio, de modo a introduzir uma maior flexibilidade de utilização, e é definida como um rectângulo assinalado por uma fita colada no pavimento – na qual, reforçando a simbologia do espaço, foi reproduzido um verso⁴ de um poema de Walt Whitman, enquanto numa cornija foi inscrita uma citação⁵ de Kahn. Ao mesmo tempo que responde a uma necessidade funcional, esta intervenção serve assim de veículo de comunicação à poesia de Whitman e presta um tributo a Kahn, estabelecendo uma relação directa com o público e articulando-se com as características e as memórias do espaço onde se desenvolve.

³ Que actualmente pertence ao centro educacional Samuel Fleisher Art Memorial.

⁴ “When the materials are prepared and ready, the architects shall appear”.

⁵ “Schools began with a man under a tree who did not know he was a teacher, sharing his realization with a few others who did not know they were students”.

Remetendo para a noção de experiência de John Dewey – uma das principais referências⁶ teóricas de Armajani –, os espaços de leitura inserem-se portanto num fluxo de actividades quotidianas mas, ao mesmo tempo, distinguem-se delas. Constituem-se como experiências qualificadas, com características próprias. Numa confluência entre arte e vida, neles podemos também reconhecer a recuperação dos ideais do construtivismo russo, que foram aliás uma forte inspiração para o artista⁷, ou dos objectivos da Bauhaus: a arte é colocada ao serviço da sociedade e utilizada como um instrumento capaz de contribuir para a melhoria das condições sociais.

Partindo dos mesmos princípios e paralelamente aos espaços de leitura, a ponte, enquanto tipologia construtiva, foi também um elemento amplamente explorado por Armajani, tratando-se de uma estrutura que cumpre igualmente uma função e que se presta a uma abordagem escultórica – sendo aliás uma forma particularmente metafórica do próprio método criativo do artista.

Apesar de na década anterior terem sido testadas apenas em projectos e em maquetes, a partir de 1980, Armajani teve diversas oportunidades para projectar pontes realmente úteis, nas quais, respondendo a um programa funcional, articulou uma concepção artística com uma solução estrutural. Entre outros exemplos, em 1988 foi construída a *Irene Hixon Whitney Bridge*, em Minneapolis, que uniu a cidade à zona de parques e museus do Walker Art Center, estabelecendo uma comunicação entre duas áreas que anteriormente estavam separadas por um eixo viário de tráfego intenso; em 1996 foi executada a *Staten Island Lighthouse and Bridge*, um passadiço pedonal que ligou várias estruturas portuárias em Nova Iorque; e em 1997 foi realizada a *Beloit Fishing Bridge*, no Wisconsin, que aproximou dois bairros inteiramente distintos social e economicamente.

A propósito desses trabalhos, Nancy Princenthal aponta que as pontes de Armajani não só ligam localidades como criam novos lugares⁸, notando que se tratam de construções que reflectem as ideias de Heidegger no ensaio «Bauen Wohnen

⁶ Em *Meeting Garden*, um projecto que desenvolveu em 1981 para o ArtPark em Lewinston, Armajani chegou a prestar homenagem a Dewey inscrevendo na obra uma citação desse autor: «As long as art is the beauty parlor of civilization, neither art nor civilization is secure».

⁷ Armajani prestou homenagem ao construtivismo em diversas das suas obras, tal como exemplifica *Lissitzky's Neighborhood: Center House*, uma construção que apresentou em 1978 no Guggenheim Museum de Nova Iorque.

⁸ «Tanto los puentes peatonales como las maquetas más imaginativas iluminan la noción de que los puentes no sólo conectan dos localidades sino que su suma crea un nuevo lugar». Nancy Princenthal «Encrucijada: El Arte de Siah Armajani», *Siah Armajani*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1999, p. 35

Denken»⁹ (Construir Habitar Pensar) – que, de resto, exerceu uma forte influência no artista¹⁰. Nesse ensaio, Heidegger reconhece que, apesar de haver uma distinção entre construir e habitar¹¹, “construir é em si mesmo já habitar”¹², salientando que o homem está no mundo como habitante¹³. Utilizando especificamente o exemplo da ponte como construção que pertence ao domínio da habitação, refere-se a este tipo de estrutura como um elemento de comunicação e de reunião que permite recriar vivências previamente existentes. Propõe a ponte como uma peça que é uma “coisa” com as suas próprias características, e que não se situa num lugar, mas que cria esse lugar¹⁴. É esta perspectiva que reverbera aliás não apenas nas pontes, mas em toda a obra de Armajani – que propõe esculturas que são também equipamentos, e que fazem coincidir construir e habitar. Fazem parte de um fluxo próprio a um modo humano de estar no mundo, no qual, através da construção, o espaço é particularizado – torna-se num lugar.

Huesca PicNic Table (Fig. 186), uma escultura que foi encomendada em 1998 pelo Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, revela bem a particularização de lugar proposta no trabalho deste artista. Construída em 2000 junto aos Pirinéus, e mais especificamente numa área espanhola muito perto da fronteira com França, esta peça consiste numa estrutura de planta quadrangular, com cerca de 7,00 metros de lado, e que foi executada em madeira por carpinteiros locais. Trata-se de uma construção muito simplificada, coberta por um plano inclinado suportado por diversos prumos de madeira, e que associa uma área de pavimento. O “interior”, aberto mas claramente definido entre o pavimento, a cobertura e os prumos verticais, é ocupado por um

⁹ Originalmente proferido como conferência em 1951 mas publicado apenas em 1971.

¹⁰ Ver, por exemplo, um texto de 1991, no qual Siah Armajani refere explicitamente que o seu trabalho é em grande parte condicionado pelo pensamento de Martin Heidegger. “This text and my work, to a great extent, have been conditioned by Martin Heidegger’s thoughts who made good easy and bad difficult”. Siah Armajani, «This is Farm», *Domus*, Roma, Fev. 1991, reproduzido em *Espacios de Lectura – Reading Spaces*, editado por Glòria Picazo, Barcelona: Museu d’Arte Contemporani de Barcelona, 1995, p. 120.

¹¹ Para Heidegger, apesar de só se habitar o que se constrói, nem todas as construções são habitações. A ponte, enquanto construção, inscreve-se contudo no domínio de uma concepção de habitar mais extensa, que se estende a múltiplas tipologias, não se limitando à habitação propriamente dita. Nesse sentido mais alargado, construir acaba afinal por ser já habitar: “We attain to dwelling, so it seems, only by means of building. The latter, building, has the former, dwelling, as its foal. Still, not every building is a dwelling. Bridges and hangars, stadiums and power stations are buildings but not dwellings (...). Even so, these buildings are in the domain of our dwelling. That domain extends over these buildings and yet is not limited to the dwelling place”. Martin Heidegger, «Living Dwelling Thinking», *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row, 1971, p. 145.

¹² “For building is not merely a means and a way toward dwelling – to build is in itself already to dwell”. *Idem*, p. 146.

¹³ “To be an human being means to be on the earth as mortal. It means to dwell. (...) Dwelling is the manner in which mortals are on earth”. *Idem*, p. 147, 148.

¹⁴ “To be sure, the bridge is a thing of its own kind (...). Thus, the bridge does not first come to a location to stand in it; rather a location comes into existence only by virtue of the bridge”. *Idem*, p. 154.

conjunto de mesas (que à primeira vista parece uma única mesa), que preenche a quase totalidade desse espaço e que é rodeado por bancos corridos. Nos prumos de suporte foram fixadas diversas peças em plexiglass, nas quais foram inscritos poemas de Federico García Lorca, seleccionados por crianças de comunidades locais.

Cruzando portanto várias linguagens, desenvolvendo-se como um processo colaborativo que interage com diversos segmentos sociais, e relacionando-se de forma directa com o contexto físico e cultural em que se insere, a escultura desdobra-se em múltiplas facetas: assinala um local histórico evocativo dos resistentes e refugiados que durante a Guerra Civil Espanhola e a II Guerra Mundial cruzaram aquela área; divulga poemas de um poeta espanhol – que, dada a sua orientação política, foi precisamente uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola –; e coloca-se à disposição dos visitantes que quotidianamente cruzam aquela área – que tanto podem utilizar a construção como palco, como mesa, como abrigo ou como plataforma para descanso. Ao incluir vários níveis de leitura e em resposta a diferentes tipos de necessidade, a obra de Armajani passou a fazer parte da vivência daquela área, ao mesmo tempo que a qualificou e reformulou. Criou um lugar.

6.2. O CONTRIBUTO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS E AS DECLINAÇÕES *SITE-SPECIFIC*

*“In Penny Lane there is a barber showing photographs
Of every head he's had the pleasure to have known
And all the people that come and go
Stop and say hello
On the corner is a banker with a motorcar
The little children laugh at him behind his back
And the banker never wears a mac
In the pouring rain...
Very strange*

*Penny Lane is in my ears and in my eyes
There beneath the blue suburban skies
I sit, and meanwhile back
In Penny Lane there is a fireman with an hourglass
And in his pocket is a portrait of the Queen.
He likes to keep his fire engine clean
It's a clean machine
Penny Lane is in my ears and in my eyes
Four of fish and finger pies
In summer, meanwhile back
Behind the shelter in the middle of a roundabout
A pretty nurse is selling poppies from a tray
And though she feels as if she's in a play
She is anyway
Penny Lane the barber shaves another customer
We see the banker sitting waiting for a trim
Then the fireman rushes in
From the pouring rain...
Very strange
Penny Lane is in my ears and in my eyes
There beneath the blue suburban skies
I sit, and meanwhile back
Penny Lane is in my ears and in my eyes
There beneath the blue suburban skies...
Penny Lane."*

The Beatles, *Penny Lane*, 1967

Uma questão inerente às alterações que o conceito de arte pública sofreu a partir da década de 1970, e à qual ainda não demos a devida centralidade, prende-se com a intensificação da relação entre as teorias sociais e as teorias urbanas.

De facto, o destaque que as ciências sociais obtiveram ao longo da década de 1960 despertou um interesse por particularidades locais e individuais que, antecipando

desde logo muitos dos argumentos do debate pós-moderno, favoreceu valores como a pluralidade ou a diversidade – tendo passado a evidenciar-se uma enorme atracção pelo exótico, pelo desconhecido, pelo conhecimento do *outro*. Em articulação com o pensamento estruturalista, também determinante nesse período, as pesquisas da psicologia, da sociologia ou da antropologia começaram então a ser amplamente integradas noutras áreas.

Na arquitectura, essa integração tornou-se imediatamente evidente. Paralelamente à valorização das características físicas e históricas do lugar, manifestou-se um crescente interesse por especificidades quotidianas, costumes e vivências locais, hábitos comunitários, particularidades culturais, etc.

Foi nessa conjuntura que *The Death and Life of Great American Cities*, o livro da norte-americana Jane Jacobs (1916-2006), publicado em 1961, se tornou numa importante referência. Apresentado como “um ataque ao planeamento e à reconstrução correntes”¹⁵, e num registo que se baseava em histórias quotidianas do bairro de Manhattan onde a autora então habitava, o livro contrapunha a vitalidade dos bairros tradicionais à homogeneidade das zonas onde tinham sido aplicados os princípios de tipificação e zonificação da arquitectura moderna. Questões como as relações de vizinhança, a segurança introduzida pelas ruas enquanto locais de troca, a comodidade resultante da sobreposição de diversos tipos de comércio ou mesmo a escala humana, eram aí recolocadas, sendo sublinhada a importância de uma série de características que a arquitectura moderna tendera a eliminar.

Inscrevendo-se num eixo que nos faria recuar novamente a Baudelaire e que nos anos 60 nos levaria à *Penny Lane* (1967) dos Beatles, Jane Jacobs exaltava a vivacidade e a espontaneidade dos cruzamentos quotidianos, propondo um renovado olhar sobre a vida nas cidades e sugerindo um planeamento urbano atento à forma como funciona uma cidade e não baseado numa ideia de como deve funcionar uma cidade. Contribuiu portanto para o desencadeamento de diversas práticas que, integrando teorias vindas das ciências sociais, testaram soluções mais diversificadas, flexíveis e contextuais na arquitectura.

É na linha que se define a partir desses princípios e dessa sensibilidade, que podemos situar os projectos desenvolvidos, já desde o final dos anos 50, pelo conhecido Team X – liderado pelos arquitectos britânicos Allison e Peter Smithson (1928-1993 /

¹⁵ Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*. London: Pimlico, 2000 (1961), p. 13.

1923-2003), que pertenceram também ao Independent Group –, tratando-se de edifícios que, ainda que permanecendo fiéis à linguagem moderna, procuraram chegar a soluções integradoras, com a capacidade de estabelecer um compromisso formal entre a construção projectada e as pré-existências definidoras da sua envolvente – um método de intervenção na cidade que contrastava com a *tabula rasa* modernista, e que foi designado como *fiting and knitting*.

O complexo *The Economist* (Fig. 187), que o casal de arquitectos começou a projectar em 1959 e que foi construído em Londres em 1964, exemplifica eficazmente esse método. Procurando relacionar-se com o contexto da sua implantação, constitui-se como uma estrutura composta por três volumes que foram individualizados com distintos tratamentos de fachada e com diferentes cérceas: enquanto um dos volumes segue a cércea dos edifícios adjacentes, o volume intermédio é francamente mais alto e o terceiro define uma escala intermédia – uma solução que acaba por amenizar o contraste entre os edifícios então construídos e os previamente existentes.

Neste domínio, podemos também salientar o trabalho elaborado durante o mesmo período por arquitectos como os holandeses Aldo van Eyck (1918-1999) e Jacob Berend Bakema (1914-1981), o grego George Candilis (1913-1995), ou o norte-americano Shadrach Woods (1923-1973), que, seguindo a mesma ordem de ideias e muito influenciados pela antropologia¹⁶, embora tenham procurado dar continuidade à linguagem do Movimento Moderno, criticaram muitos dos seus aspectos, chegando mesmo a introduzir diversos elementos tradicionais e regionalistas nos seus projectos.

Distanciando-se dessas tentativas de compromisso, e já numa linguagem de clara reacção à essencialidade da arquitectura moderna, começaram entretanto a surgir alternativas que valorizavam sobretudo uma componente social enquanto ponto de partida de projecto.

Seguindo essa orientação, em 1970, o belga Lucien Kroll (n.1927) desenvolveu um projecto para o dormitório da Faculdade de Medicina em Bruxelas (Fig. 188), no qual, privilegiando o contacto com os futuros utentes, contou com a participação directa dos estudantes enquanto parte do processo criativo, dando-lhes a oportunidade de expressarem as suas necessidades e preferências relativamente ao espaço que iriam habitar. As sugestões recebidas foram incluídas no projecto que, já durante a fase de

¹⁶ Veja-se, por exemplo, o caso de Aldo van Eyck, que se interessou particularmente pelos povoados primitivos, tendo procurado identificar os elementos constantes da arquitectura e os arquétipos básicos e comuns a todas as formas de habitar nos mais diversos pontos do mundo.

construção, continuou a ser alterado. O edifício acabou por perder qualquer sentido de unidade, tendo resultado numa complexa e fragmentada construção que incorporava diferentes linguagens, mas que correspondia justamente a um reflexo da multiplicidade de opiniões que tinham contribuído para a sua definição.

Princípios semelhantes regularam a construção de *Byker Wall* (Fig. 189), um projecto para um complexo habitacional desenvolvido pelo sueco Ralph Erskine (1914-2005), iniciado também em 1970, em Newcastle, e que incluía algumas construções preexistentes. Durante o período de concepção, que em grande parte coincidiu com o da própria construção, o arquitecto e os seus colaboradores trabalharam numas instalações provisórias localizadas junto à obra, de modo a poderem receber com facilidade as sugestões dos futuros utentes – que, tendo por base um orçamento limitado, participaram na escolha da implantação, na organização dos fogos e no tratamento exterior do edifício. A *Byker Wall* acabou por formalizar-se como um volume ondulante, com uma cénica variável, apresentando uma imprevisível geometria que decorria das diferentes sugestões recebidas e que era reforçada pela variedade de cores e de materiais utilizados.

Através destes exemplos, e na continuidade das orientações que identificámos no capítulo anterior, podemos agora melhor compreender de que forma a actividade artística e a arquitectura estavam a convergir, em simultâneo, para uma mesma direcção. Numa conjugação de diversos vectores, estava então, de facto, a configurar-se uma zona de contacto, um terreno comum, partilhado entre diferentes especialidades, que não só viabilizava, como tornava até inevitável a colaboração entre artistas e arquitectos – uma vez que, convocando a participação dos espectadores ou dos utentes, e informadas por áreas que anteriormente estavam fora dos seus limites, tanto a produção artística como a arquitectura procuravam estabelecer uma nova relação com o contexto onde se inseriam.

Nesse processo, num contexto em que, como vimos, a arquitectura moderna estava já sob enorme pressão, e em grande parte enquanto resultado da crescente importância dada às teorias das ciências sociais, acentuou-se uma visão mais crítica sobre a envolvente urbana, assim como a consciência de que as vivências sociais não eram apenas definidoras, mas produtoras, da cidade.

Foi exactamente a partir desta perspectiva que o sociólogo francês Henri Lefebvre (1901-1991) fundamentou o matricial *La Production de L'Espace*, publicado em 1974.

Nesse ensaio, a um conceito de espaço abstracto, mental e matemático – identificado como uma concepção acriticamente aceite e assumida como evidente – é contraposto um conceito de espaço social que, implicando a passagem de um modelo teórico a um modelo mais complexo, procura combater a oposição entre teoria e prática através de uma união entre concepção (*espace conçu*), vivência (*espace vécu*) e percepção (*espace perçu*)¹⁷. Na esteira do pensamento fenomenológico, e determinado por uma forte convicção política, Lefebvre sustenta que o conhecimento do espaço não deriva de uma teoria nem de uma atitude meramente sensorial, mas antes de um fluxo, uma experiência vivida que é formatada por condições históricas, ideológicas, políticas e sociais. Descrito de uma forma muitíssimo abreviada, o argumento central do ensaio é que espaço é um produto social, e como tal resulta de um processo criativo¹⁸ – que é específico a cada sociedade¹⁹ e que deve ser revelado no conhecimento sobre o espaço em questão²⁰.

Foram estas ideias de produto social e de processo, tal como outras semelhantes, que se tornaram consequentes em diversas práticas. E pensadas em concreto no campo da arte pública, revelaram-se particularmente determinantes para uma renovada noção de *site-specific*.

Como vimos anteriormente, numa fase inicial, esse tipo de propostas demonstrava a intenção de pertencer a um dado local, estabelecendo, na maioria dos casos, relações formais com as pré-existências que o acolhiam. Mas, para além de procurarem uma integração física, muitos projectos começaram a incluir referências simbólicas a memórias históricas e culturais do local, pretendendo, desse modo, reflectir a especificidade de cada contexto social. Com base numa tentativa de compreensão do

¹⁷ “If the search for a unitary theory of physical, mental and social space was adumbrated several decades ago, why and how was it abandoned? (...) Social space will be revealed in its particularity to the extent that it ceases to be indistinguishable from mental space (as defined by the philosophers and mathematicians) on the one hand, and physical space (as defined by practico-sensory activity and the perception of “nature”) on the other. What I shall be seeking to demonstrate is that such a social space is constituted neither by a collection of things or an aggregate of (sensory) data, nor by a parcel with various contents, and that it is irreducible to a “form” imposed upon phenomena, upon things, upon physical materiality”. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 1991 (1974), p. 21, 27

¹⁸ “It is not the work of a moment for a society to generate (produce) an appropriated social space in which it can achieve a form by means of self-presentation and self-representation – a social space to which that society is not identical, and which indeed is its tomb as well as its cradle. This act of creation is, in fact, a *process*”. *Idem*, p. 34.

¹⁹ “A second implication is that every society –and hence every mode of production with its subvariants (i.e. all those societies which exemplify the general concept) – produces a space, its own space”. *Idem*, p. 31

²⁰ “If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production”. *Idem*, p. 36.

seu plano de inserção, estabeleciam um diálogo com a comunidade existente e, ainda que por vezes criticamente, espelhavam os seus valores.

Consideremos a *Piazza d'Italia* (Fig. 190), desenvolvida em 1976, em Nova Orleães, por Charles Moore – um arquitecto norte-americano que já mencionámos, que esteve muito envolvido no desenvolvimento de uma linguagem pós-modernista e que, fortemente influenciado pelas teorias de Robert Venturi, testou as formas arquitectónicas como directos meio de comunicação em diversos dos seus projectos.

Destinada à população italiana local, a *Piazza d'Italia* consiste num espaço de planta circular, cujo pavimento forma um mapa da Itália (no qual a Sicília ocupa o centro da praça, em homenagem à maioria de imigrantes sicilianos residentes naquela vizinhança), e onde foi colocada uma fonte associada a diversas arcadas, que por sua vez são compostas por colunas com capitéis das cinco ordens clássicas – colunas essas que, para além de combinarem diferentes tipos de mármore, incluem elementos em néon. Trata-se de um espaço saturado de conteúdos narrativos e de alusões literais à cultura italiana, que assume o humor como forma de recontextualizar e desdramatizar as formas monumentais e graves do passado – que foram ironicamente citadas, com o objectivo de recriar, de uma forma teatralizada, um ambiente familiar de rua e de comunidade.

Deslizando da arquitectura para um plano intersticial, nessa intervenção no espaço público, Moore procurou assim transmitir valores de identidade facilmente apreensíveis por um público alargado, através do recurso a geometrias irregulares, à cor e a elementos com uma carga histórica. E em paralelo, conjugou métodos de construção tradicionais com elementos pré-fabricados, num registo que celebrava declaradamente o eclectismo pós-modernista.

Apesar das muitas reservas que este projecto pode eventualmente suscitar, corresponde claramente a uma solução que partiu do contexto social onde se insere, e que consegue evocar de forma eficaz um conjunto de características que simbolizam a identidade da comunidade que usufrui do espaço.

Ainda que muito vinculada às especificidades de um grupo social concreto, a abordagem que determina a *Piazza d'Italia* exemplifica contudo um tipo de solução que surge como consequência de uma análise desenvolvida por um autor e que é colocada à disposição do público apenas numa segunda fase.

Já na proximidade da década de 1980, essa equação começou no entanto a ser revertida: as expectativas do público, e até as suas necessidades, começaram a ser encaradas como um elemento absolutamente prioritário para a definição da proposta.

A atribuição não só de um significado à obra, mas também de uma função, foi um dos primeiros sinais que assinalaram essa reversão. Com efeito, ao procurarem ir ao encontro dos desejos de um determinado núcleo de habitantes, muitos projectos de arte pública começaram a integrar elementos que inicialmente não faziam parte da sua linguagem – como prever e localizar zonas pavimentadas, estudar a iluminação, integrar bancos, projectar áreas verdes, incluir fontes e bebedouros de água, etc.

Rejeitando o papel de suplemento estético, e numa renovada interligação com a arquitectura, tratava-se no fundo de estabelecer um compromisso entre uma proposta artística e diversas necessidades quotidianas. Esperando-se que contribuíssem para a resolução de problemas, e não apenas que pertencessem ao lugar ou que o questionassem, estas propostas passaram sobretudo a providenciar soluções. Como foi notado por Jane Rendell, tratavam-se de “respostas, mais do que perguntas”²¹.

Deste modo, no final da década de 1970, o conceito de *site-specific*, que começara a ser recorrentemente utilizado como um instrumento de intervenção urbana, passou, cada vez mais, a estar associado ao objectivo de que as necessidades específicas de um dado contexto social fossem suprimidas.

É talvez esta marcada faceta funcional que distingue estas propostas das primeiras práticas *site-specific*, dado que a componente antropológica, embora tenha adquirido uma crescente expressão nesse período, era já identificável nas propostas da Land Art da década de 1960 – que, apesar de terem sido analisadas sobretudo com base em questões formais, na verdade incluíam preocupações não só geológicas, mas também arqueológicas e culturais. Referindo-se a esta questão, Jeffrey Kestner aponta que a leitura formal que predomina sobre as primeiras obras de Land Art deve-se ao facto da documentação das mesmas ter focado principalmente as suas formas escultóricas, e não tanto as suas ligações à envolvente espacial ou as interconexões sociais que continham²².

²¹ Jane Rendell, *Art and Architecture. A Place Between*. London / New York: I.B. Tauris, 2008 (2006), p. xiii.

²² “If these terms seem a far cry from the monumental earthworks for which the Land Artists are best known, that is in part because the documentation of these works has focused attention on their sculptural forms and deflected it away from their spatial settings and social interconnections”. Jeffrey Kestner, «Survey», *Land and Environmental Art*, editado por Jeffrey Kestner e Brian Wallis, London: Phaidon, 1998, p. 28.

De facto, muitos dos artistas inicialmente ligados à Land Art, dando-lhes maior ou menor visibilidade, integravam essas componentes nas suas obras: tanto Michael Heizer como David Medalla, que, significativamente, eram filhos de arqueólogos, revelavam uma sensibilidade particularmente atenta a questões sócio-culturais; Richard Long, no decurso das suas caminhadas por diferentes pontos terrestres, marcava os lugares com composições que evocavam antigas culturas locais; e Robert Smithson tentava obter uma aprofundada consciência histórica do lugar, interessando-se por testemunhos arqueológicos ou antropológicos, e procurava incorporar mitos antigos ou mesmo banalidades quotidianas nas suas obras. No caso específico da *Spiral Jetty* (Fig. 110), que descrevemos num capítulo anterior, Smithson começou aliás por pesquisar a biologia e a geologia locais a par da história da região, tendo definido o desenho da espiral como um vórtice – uma evocação a um mito local que referia a existência de um canal naquele lago que o ligava ao Oceano Pacífico.

Mas ainda que a componente funcional possa ser um traço distintivo de uma segunda fase de projectos *site-specific*, sublinhemos porém que a integração de uma função na escultura não consistia propriamente numa inteira novidade surgida no final da década de 1970. Essas propostas podem, e devem, ser relacionadas com alguns exemplos que as antecederam, tais como o *Monumento à Terceira Internacional* (Fig. 21) de Tatlin, de 1919, e que, como vimos, aliava diversas funções à sua forma escultórica, ou como o grupo de esculturas que Brancusi desenvolveu em Targu-Jiu, na Roménia, em 1938, na sequência de uma encomenda para um monumento comemorativo à resistência aos alemães durante a I Guerra Mundial. Foi pois com base em elementos funcionais e arquitectónicos que Brancusi organizou essas esculturas ao longo de um eixo com cerca de um quilómetro, formalizando a sua proposta como um percurso pontuado por diferentes momentos. A mais conhecida dessas esculturas será a *Coluna sem Fim* (Fig. 191), com uma altura de 29 metros e executada com elementos modulares em aço inox, mas importa também referenciar a *Porta do Beijo* (Fig. 192), um pórtico com 5 metros de altura, e, sobretudo, a *Mesa do Silêncio* (Fig. 193) que, evocando declaradamente um conjunto de peças de mobiliário, consiste numa placa circular rodeada de elementos semelhantes a bancos.

Um outro exemplo, é a produção de Frederick Kiesler (1890-1965), artista, escritor e arquitecto austríaco que, em 1927, emigrou para os EUA, onde desenvolveu diferentes projectos de arquitectura e de cenografia – tendo sido aliás o responsável, em 1942, pelo interior da célebre galeria *Art of This Century* de Peggy Guggenheim.

Dando continuidade a um projecto iniciado nos anos 30, entre 1947 e 1961 Kiesler concentrou-se no desenvolvimento da *Endless House* (Fig. 194), uma estrutura escultórica que, como que organicamente, podia ser indefinidamente extensível e que pretendia funcionar como habitação. Segundo afirmava o próprio autor, tratava-se de uma “escultura prática” – “It is to be lived in and within”.²³

É pois neste fluxo, no qual o processo artístico abrange uma componente funcional, que podemos incluir muitas das obras de Siah Armajani, mas também das da norte-americana Andrea Blum – que trabalhou uma noção de “escultura habitável”²⁴ –, de Scott Burton (1939-1989) – que adoptando processos do design de equipamento, desenhou objectos escultóricos que correspondiam a peças de mobiliário para exterior –, ou ainda diversas das estruturas de Mary Miss – que, gradualmente, passou a dotar o seus projectos de funções utilitárias. Na continuidade da produção que vinha a desenvolver, Miss consolidou a sua tendência interdisciplinar ainda na década de 1970, convocando a colaboração de consultores na área da arquitectura, mas também da botânica, da arqueologia, da ecologia e do paisagismo. Numa clara procura de interacção com o visitante, as suas construções passaram a funcionar como estruturas que incorporavam funções e que se assumiam como catalisadores sociais – tal como aconteceu com *Hayden Square*, de 1985-1987, localizada em Tempe, no Arizona, – que associava uma pérgola e um anfiteatro –, ou com o anfiteatro ao ar livre que projectou para o Albright College em Reading, na Pensilvânia, que resultou da sua colaboração com a arquitecta Adèle Naudé Santos entre 1987 e 1991.

Ora, a vertente utilitária que determina estes projectos, aponta directamente para o reconhecimento da importância do público e, dentro desta lógica, tudo se conjugava para que este pudesse ganhar um renovado protagonismo, uma vez que eram os seus próprios interesses e necessidades que estavam em causa. Tornando-se num produtor, o espectador, agora encarado como utente, começou, como que naturalmente, a fazer parte das discussões que estavam na base da definição da solução a adoptar.

Neste quadro, e no limite, o artista acaba por assumir-se como um facilitador ao serviço de uma comunidade. Perdendo a sua autonomia e o seu protagonismo inicial, partilha o seu desempenho com o seu público alvo. Ao partir de uma renovada aliança entre artista e público, a criação individual dá lugar à criação colectiva.

²³ Frederick Kiesler citado por Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 68, 69.

²⁴ Ver David Hay, «Trading Places», *Metropolis*, March 2005, revista online, disponível em <<http://www.metropolismag.com/story/20050222/trading-spaces>>, consultada a 27 de Junho de 2010.

Invertendo a lógica anterior, num exercício de compromisso e de mediação, o artista começa por confrontar-se com o público: trabalha em colaboração com a comunidade local e, posteriormente, traduz esse encontro num resultado material e vinculado ao lugar. Trata-se portanto de um método que podemos identificar como uma *espacialização* de um processo de interacção social.

Embora com base em princípios marcadamente conceptuais, e nesse sentido criando algum distanciamento em relação a uma vertente muito determinada por questões utilitárias – ainda que não as excluindo –, é com este tipo de processo operativo que podemos relacionar a noção de *Escultura Social* proposta por Joseph Beuys (1921-1986) – que fora um dos mais proeminentes membros do Fluxus, na década de 1960.

Incutida de uma forte componente política, a concretização desta *Escultura Social* dependia da participação do público, dado que a mesma era proposta como um organismo social que se apenas se tornaria fruível quando cada pessoa se tornasse num criador²⁵ – tal como exemplifica a formulação que Beuys propôs na muito referenciada *7000 Oaks* (Fig. 195), que lançou em 1982, na Dokumenta de Kassel.

Essa escultura foi iniciada com a disponibilização de um amontoado de 7000 grandes pedras de basalto que se destinavam a ser individualmente transportadas para outros locais, e que deveriam corresponder à plantação de um carvalho. Dando sequência a essa proposta, e após o próprio artista ter plantado a primeira dessas árvores, num segundo momento, através do envolvimento directo do público, as pedras foram distribuídas por diferentes locais da cidade ao longo de cinco anos, tendo sido, tal como solicitado, acompanhadas pela plantação dos respectivos carvalhos – o que não só cumpriu a formulação lançada pelo artista, como fomentou uma consciência ecológica e contribuiu directamente para uma melhoria dos espaços públicos em que as árvores foram plantadas. Diluindo os limites entre arte e vida, e evocando muitas práticas que lhe são antecedentes, é assim a participação, a acção do público que concretiza a obra – que é entendida como um processo em constante transformação.

Numa radicalização deste tipo de abordagem, ao longo da década de 1980 e sobretudo já na de 1990, surgiram propostas nas quais o desempenho por parte do

²⁵ “This most modern art discipline – Social Sculpture / Social Architecture – will only reach fruition when every living person becomes a creator, sculptor, or architect of the social organism”. Joseph Beuys, «I am Searching for Field Character», originalmente publicado em 1974, reproduzido em *Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1999 (1992), p. 902-94.

público se sobrepôs ao próprio resultado final, no sentido em que o verdadeiro foco da obra não era tanto o produto resultante desse processo, mas a própria interacção entre os participantes. Reportando-nos aos experimentalismos da década de 1950, que seguimos num capítulo anterior, podemos notar que, mais uma vez, é dada maior importância ao acto de produzir que ao objecto produzido, o que acaba por levar a que a obra seja entendida sobretudo como uma actividade performativa com uma duração limitada.

Com base na comunicação e na interacção, e assumindo uma orientação marcadamente activista, foram então desenvolvidas acções que se constituíram como redes sociais e que deram expressão a diferentes questões – muitas vezes centradas nos direitos dos cidadãos, e que cruzaram temas de teor político, económico, sexual, étnico, religioso, ecológico, social, cultural, etc.

Esta abordagem, marcada por uma vertente social, conta com artistas como Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), de origem cubana, e que, depois de se ter fixado em Nova Iorque em 1979, fez parte do Group Material²⁶ – um colectivo que desenvolvia um trabalho colaborativo, particularmente empenhado em causas sócio-políticas. Em muitos dos seus projectos, Gonzalez-Torres explorou uma componente processual, inteiramente dependente da participação do público, tendo desenvolvido propostas que se desmaterializavam, ou desapareciam, através da acção dos visitantes – como as pilhas de folhas de papel impressas, ou os amontoados de rebuçados, que, um por um, se destinavam a ser retirados do espaço expositivo, deixando de pertencer à obra, mas passando a fazer parte da vida, e mesmo do corpo, dos visitantes.

Nesta linhagem, e mais recentemente, também o argentino de origem tailandesa Rirkrit Tiravanija (n. 1961) é uma figura que tem vindo a ganhar crescente visibilidade. Entre outros projectos, ao longo da década de 1990, organizou, em diferentes galerias, eventos que consistiram na confecção de refeições em cozinhas improvisadas. Oferecidos a um público alargado, os pratos cozinhados evocavam as raízes culturais do artista – como pad thai ou caril de vegetais –, e a obra correspondia a um encontro social que terminava quando a refeição acabava. Após esse primeiro momento, os despojos da acção desenvolvida permaneciam no espaço, assumindo-se apenas como vestígios.

É esta produção colaborativa, orientada para questões sociais ou culturais, e com uma forte vertente participatória e comunicativa, que está na base das concepções

²⁶ Grupo de artistas fundado em 1979, em Nova Iorque, e constituído por Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, Mundy McLaughlin e Tim Rollins.

teóricas de autores como Nicolas Borriaud ou Lars Bang Larsen. Ao identificar uma produção que parte de determinadas conjunturas sociais e que se centra na interacção, o primeiro propõe uma *Estética Relacional*²⁷, enquanto o segundo reconhece uma *Estética Social*.²⁸

Em *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*, de 2002, Miwon Kwon, que tem vindo a centrar a sua produção teórica em temas relacionados com a arte pública, analisa o mesmo tipo de estratégias participativas e nota que o desenvolvimento desses processos surge como uma possibilidade de encontro entre os habitantes de uma comunidade específica. Defende que o *site-specific* deu lugar ao *community-specific*, que entende como “um novo género de arte pública”²⁹.

E é tendo por referência o mesmo panorama – no qual, contribuindo para a afirmação de minorias e de comunidades específicas, um muito amplo conjunto de questões político-sociais ganhou particular relevância –, que Hal Foster, de forma muito crítica, contrapõe o modelo de “artista como produtor”³⁰, avançado em 1934 por Walter Benjamin (1892-1940), com o de “artista como etnógrafo” – que entende como um novo paradigma³¹. Entre outros problemas que identifica, Foster aponta a instrumentalização da cultura que subjaz a este novo modelo, referindo que um dos seus resultados é a criação de simulacros que funcionam como parques temáticos – e que são correspondentes a “versões Disney de *site-specific*”³². De facto, muitas vezes, as comunidades que se envolvem neste tipo de processos não existem sequer enquanto grupo à partida, sendo justamente a própria acção em causa que serve de catalisador para a sua constituição. Tratam-se pois de comunidades que apenas existem enquanto

²⁷ Nicolas Borriaud, *Relational Aesthetics*. Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel, 2002 (1998).

²⁸ Lars Bang Larsen, «Social Aesthetics: 11 Examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, N. 1, Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, p. 77-97, parcialmente reproduzido em *Participation*, editado por Claire Bishop, London / Cambridge – Massachusetts: Whitechapel / The MIT Press, 2006, p. 172-183.

²⁹ Conforme esclarece, Kwon adopta aqui uma designação inicialmente proposta por Suzanne Lacy. Miwon Kwon, «From Site to Community in New Genre Public Art: The case of “Culture in Action”», *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2002, p. 100-137; Suzanne Lacy (editor), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.

³⁰ No ensaio «O Artista como Produtor», publicado em 1934, Walter Benjamin defende que a suposta autonomia do artista é na verdade orientada por uma *tendência*, de teor social, político, ou ético, uma vez que este é impelido a ter um papel interventivo na cultura através da sua actividade. Cf. Walter Benjamin, «O Autor enquanto Produtor», *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 137-156.

³¹ Hal Foster, «Artist as Ethnographer», *The Return of the Real*, Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 1996, p. 171-203.

³² *Idem*, p. 171-197.

tal durante o tempo que dura a obra. São comunidades temporárias e, nesse sentido, simuladas – “Comunidades Inventadas”, nas palavras de Miwon Kwon³³.

Nestas estratégias, a obra é sobretudo uma relação entre o artista e o público e não algo de material que permanece após esse encontro. Ou seja, mantendo-se específica de acordo com a comunidade que a desenvolve através da sua participação, a obra já não precisa do local para ser específica – deixa de estar ancorada a um espaço físico, e torna-se sobretudo performativa, temporária. O foco de produção passa do espaço para o corpo e a permanência dá novamente lugar à transitoriedade, à efemeridade.

Depois das questões sociais terem sido tornadas presentes através da sua tradução formal na obra, a interação entre artista e comunidade que estava inicialmente na origem do processo criativo – e que se tornava invisível e desconhecida a partir do momento em que a obra era formalizada –, passa a constituir-se por si só como um fim e enquanto obra, podendo até tornar-se independente do lugar onde ocorre.

Para o antropólogo norte-americano James Clifford (n. 1945), nestas práticas, o sítio não é tão definido por limites espaciais ou temporais, configurando-se antes como uma “zona de contacto”, constantemente móvel³⁴. E no mesmo sentido, numa proposta que nos remete para as concepções de espaço estriado (*espace strié*) e de espaço liso (*espace lisse*)³⁵ avançadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Miwon Kwon refere que a definição operativa de *site* passou de uma “localização física, fundada, fixa, real” a um “vector discursivo, solto, fluído, virtual”³⁶, notando assim que o *site-specific* “passou de um modelo sedentário a um modelo nomádico”³⁷ – uma transformação na qual identifica aliás a tentativa deste modelo escapar, mais uma vez, a uma formatação e institucionalização.

³³ “Comunidades Inventadas” é apenas uma das várias categorias propostas por Miwon Kwon para distinguir o tipo de comunidade envolvida nos projectos de arte pública centrados num modelo relacional. Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 118-137.

³⁴ Ver «An Ethnographer in The Field. James Clifford Interview», entrevista a James Clifford conduzida por Alex Coles, *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, editado por Alex Coles, London: Black Dog Publishing, 2000, p. 52.

³⁵ Considerando que se tratam de espaços com diferentes naturezas, embora com conexões entre si, Deleuze e Guattari distinguem um espaço estriado – que entendem como sedentário –, de um espaço liso – que corresponde a um espaço nomádico. Enquanto o primeiro se estrutura através de dimensões, sendo um espaço métrico, o segundo, não delimitado e mais háptico que óptico, e é constituído por operações que envolvem mudanças de direcção – tem de ser percorrido para ser compreendido, não sendo observável de um ponto de vista exterior. Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, «1440: The Smooth and the Striated», *A Thousand Plateaus*. New York: Continuum, 2007 (1980), p. 523-551.

³⁶ “(...) the operative definition of the site has been transformed from a physical location – grounded, fixed, actual – to a discursive vector – ungrounded, fluid, virtual”. Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 29, 30.

³⁷ *Idem*, p. 4

Uma das questões mais irónicas e paradoxais deste processo é que, ao mesmo tempo em que podemos reconhecer nesta fluidez e efemeridade uma nova resistência à institucionalização, foram exactamente essas características que, em grande medida, justificaram o sucesso adquirido por este tipo de práticas – o que acabou inevitavelmente por levar à sua institucionalização. Notemos que, enquanto efémeras, estas acções correspondem a formulações que podem ser adaptadas a vários contextos – sem deixarem de ser únicas e irrepetíveis cada vez que são processadas com novas variantes. E, de facto, actualmente, a convite das mais diversas instituições, muitos artistas são levados a circular internacionalmente para desenvolverem projectos *site-specific* nos quais, muito mais importante que o sítio, é a própria presença do artista enquanto agente de interacção, pólo agregador ou catalisador de uma acção – um factor que leva Kwon a questionar se essa transformação é uma forma de resistência à instituição ou se acaba por ser a capitulação a uma lógica de expansão capitalista³⁸.

Para este trabalho, o que nos interessa particularmente neste modelo é que, apesar de o conceito de *site-specific* ter começado por afirmar as características de um dado local, dando assim centralidade a um espaço concreto – físico, literal, real, etc. –, acabou por conduzir a uma prática que oblitera totalmente essa noção de espaço. Num registo efémero e rizomático, que nos devolve a uma dimensão performativa em que o foco do trabalho é uma acção, temporal e limitada, o espaço físico torna-se cada vez menos importante.

Como que num retrocesso, a componente formal da obra e o próprio espaço que a acolhe são agora, e novamente, colocados num segundo plano. O espaço físico, entendido assim apenas como palco de uma acção, passa a ser irrelevante, substituível, e dá lugar a um espaço social, antropológico e cultural. No limite, desaparece.

³⁸ “Is the unhinging of site specificity, then, a form of resistance to the ideological establishment of art, or a capitulation to the logic of capitalist expansion?”. Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 31

6.3. OUTRAS PERFORMATIVIDADES. ESPAÇO FÍSICO / ESPAÇO VIRTUAL

Não foi apenas através da exploração de uma vertente social que nas últimas décadas do século XX o espaço físico parecia estar a perder a centralidade que tinha vindo a conquistar no panorama da criação artística. Se tivermos em conta a produção resultante da renovada aliança entre arte e técnica que marcou esse mesmo período, é igualmente identificável o que aparentava consistir no abandono de um plano fenomenológico e o encaminhamento para uma certa virtualização.

Com efeito, desde o início do século XX que a conexão entre arte e técnica, que desde sempre determinou e redefiniu a produção artística, vinha a revelar as múltiplas possibilidades de criação decorrentes da exploração de uma série de novos suportes – como mostraram, sucessivamente, a fotografia, o filme e o vídeo.

Para marcáramos apenas algumas das referências centrais deste processo, recordemos as experiências simultâneas de Etienne-Jules Marey (1830-1904) e de Eadweard Muybridge (1830-1904) que, ao longo das últimas duas décadas do séc. XIX e até aos primeiros anos do séc. XX, testaram as potencialidades técnicas da fotografia com o objectivo de captar o movimento, registando imagens que inspiraram toda uma geração subsequente de artistas – como foi o evidente caso dos futuristas. Relembremos também a invenção do cinematógrafo pelos Irmãos Lumière, que foi patenteado em 1895 e que, no seguimento das possibilidades testadas com os simuladores de movimento a partir de imagens fixas, criados por Thomas Edison (1847-1931) e William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), não só permitiu registar imagens em movimento, como projectá-las. Ou ainda, e já como resultado da exploração das capacidades de um novo suporte, os filmes de Sergei Eisenstein (1898-1948) e de Dziga Vertov, produzidos no âmbito do construtivismo russo.

Estas inovações tecnológicas corresponderam de resto a momentos cruciais na transformação operada no próprio modo de percepção do espaço, oferecendo a possibilidade de dar a conhecer realidades desligadas de uma experiência única e original, separadas portanto do “aqui e agora” a que se refere Walter Benjamin no influente ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*³⁹, publicado em 1936. Nesse texto, foi justamente a aplicação dos avanços técnicos às artes que

³⁹ Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 71-113.

serviu de objecto de reflexão ao autor – que, tomando como referência a fotografia e o cinema, alertou para o que entendia como *perigos* da possibilidade de reprodução técnica da obra, já que, na sua perspectiva, essa possibilidade colocava em risco a autenticidade, a originalidade e a autoria da obra, levando à “perda da aura”.

Na sequência das transformações provocadas pela fotografia, as alterações perceptivas introduzidas pelos novos meios técnicos eram então compreendidas por Benjamin, que chamava a atenção para o modo como o cinema enriqueceu o “nosso horizonte de percepção”⁴⁰, referindo-se a um “inconsciente óptico”⁴¹, e não resumindo a sua recepção pelo espectador a uma relação óptica, mas sublinhando antes o modo como o cinema tem a capacidade de despertar diferentes modos de percepção – e, nesse sentido, preparando um discurso háptico sobre o cinema que mais recentemente tem vindo a ser amplamente recuperado por diferentes autores, como, por exemplo, Giuliana Bruno⁴² ou Juhani Pallasmaa⁴³.

Como vimos num capítulo anterior, na segunda metade do século XX, a experiência temporalizada de registos como o teatro, o filme ou a performance, teve continuidade no *environment*, no *happening* ou na instalação e, dentro desse conjunto alargado de possibilidades, surgiram linhas de trabalho que, propositadamente, davam um forte destaque a uma vertente técnica.

A associação dessa vertente técnica a uma noção de duração tornou-se então particularmente reconhecível no trabalho de diversos artistas, como Atsuko Tanaka (1932-2005), dos Gutai, que criou peças de teor performativo a partir de circuitos eléctricos – como *Bell* (1955)⁴⁴ ou *Electric Dress* (1956)⁴⁵ (Fig. 196) –; Andy Warhol, que em diversos dos filmes que começou a realizar a partir de 1963, recolheu imagens

⁴⁰ *Idem*, p. 102.

⁴¹ Para explicar esta noção, que aliás já tinha sido introduzida no ensaio «Pequena História da Fotografia», de 1931, Walter Benjamin recorre a um exemplo da psicanálise: “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões”. *Idem*, p. 105

⁴² Para Giuliana Bruno, que tem vindo a teorizar a intersecção entre o cinema, a arquitectura e a arte, o cinema emergiu paralelamente a uma “reformulação da espacialidade” na teoria da arte, tendo contribuído para o desenvolvimento de um sentido háptico e não apenas óptico, e sendo até, num certo sentido, “habitável”. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2007 (2002), p. 247-249.

⁴³ Numa perspectiva semelhante à de Giuliana Bruno, Juhani Pallasmaa salienta que o cinema implica uma experiência cinestésica do espaço. Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2000.

⁴⁴ *Bell* consistia em vinte campanhas dispostas com intervalos de dois metros ao longo do perímetro de uma sala que, mediante uma activação por parte do espectador, produziam uma sequência de sons.

⁴⁵ *Electric Dress*, uma peça que a artista vestiu em diversas acções, era composta por cabos eléctricos, tubos neon e lâmpadas coloridas que emitiam flashes de luz em intervalos de tempo regulares.

em tempo real durante extensos períodos – como exemplificam *Sleep* (1963)⁴⁶ ou *Empire* (1964)⁴⁷ –; Nam June Paik e Yoko Ono, ambos ligados ao Fluxus, e que incorporaram o filme nas suas performances; ou ainda Steina e Woody Vasulka (n. 1940 / n. 1937), respectivamente de origem islandesa e checoslovaca, e que em 1965 emigraram para os E.U.A., onde desenvolveram um importante trabalho assente no processamento de imagens electrónicas. Foi aliás também em 1965 que a Sony lançou no mercado a primeira câmara de vídeo portátil, e que Paik realizou *Café Gogo* – tido por muitos autores como a primeira obra de Arte Vídeo.

Neste domínio, a performance *Open Score* (Fig. 197), apresentada por Rauschenberg no evento colaborativo *Nine Evenings: Theater and Engineering* – organizado pelo artista e cientista alemão Billy Klüver (n. 1927)⁴⁸, e que ocorreu a 14 de Outubro de 1966 no 69th Regiment Armory em Nova Iorque – constitui-se como uma referência especialmente importante. Sublinhando os seus aspectos técnicos, a performance consistiu num jogo de ténis, no qual foram utilizadas raquetes às quais tinha sido acoplado um sistema de som que ampliava os ruídos resultantes dos movimentos dos jogadores. Para além disso, foram projectadas imagens em grandes ecrãs, recolhidas em directo, que mostravam sequências de gestos executados por alguns membros da audiência que se tinham voluntariado a participar.

Nos anos 60, começavam portanto a surgir propostas que, acentuando uma componente técnica, exploravam a imagem em movimento recolhida em tempo real.

Note-se que, através da generalização da televisão, a imagem em movimento passara a fazer parte de um quotidiano social desde a década anterior, o que muito contribuíra para que uma nova relação com os media e com a imagem fosse estabelecida – relação essa que vinha aliás a ganhar uma crescente complexidade e cujo impacto foi teorizado em 1964 por Marshall McLuhan (1911-1980), no célebre texto «The Medium is the Message: An Inventory of Effects»⁴⁹.

⁴⁶ Em *Sleep*, Andy Warhol filmou, em tempo real, um amigo a dormir durante 5 horas e 20 minutos.

⁴⁷ *Empire* consiste numa filmagem do Empire State Building, num único frame, durante 6 horas e 32 minutos. A visualização deste filme correspondia a uma duração ainda mais longa que a da sua gravação, dado que era projectado em câmara lenta, estendendo-se a 8 horas e 5 minutos.

⁴⁸ Empenhado em eliminar uma certa resistência às inovações tecnológicas, em 1966, Billy Klüver, em parceria com o engenheiro Fred Waldhauer e os artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman, foi um dos fundadores da organização Experiments in Art and Technology (EAT), que pretendia expandir a linha de acção artística para o campo da tecnologia. Através da EAT, muitos artistas tiveram a oportunidade de colaborar com engenheiros, tendo tido acesso facilitado a inovadores softwares e a sistemas de comunicação.

⁴⁹ Marshall McLuhan, «The Medium is the Message: An Inventory of Effects», *Understanding the Media: The Extensions of Man*. Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 1994 (1964).

Após ter ganho crescente destaque a partir de meados da década de 1960, a utilização do vídeo na prática artística proliferou durante a década seguinte. Tal como a fotografia, numa primeira fase foi utilizado como meio para documentar uma acção, oferecendo a possibilidade de apresentar, mas agora mantendo uma componente temporal, um espaço e um tempo distintos dos ocupados pelo espectador – o que desdobrava novamente a obra em dois planos, mas também em dois momentos, diferenciados. Explorando essa possibilidade, foram muitas as performances que beneficiaram da ampla divulgação que o vídeo facilitava, tal como aconteceu com as acções de Gina Pane (n. 1939) ou com as encenações dos Activistas Vienaenses.

Depois da actividade artística ter conquistado uma natureza não apenas espacial mas *espacializada* – aqui no sentido em que passara a constituir-se como uma experiência, desenvolvida espacial e temporalmente – o vídeo parecia contudo tender a delegar novamente para um segundo plano essa componente espacial da obra.

Numa inflexão em relação ao percurso que vinha a ser traçado, através do qual o espaço ideal dera lugar a um espaço real e vivencial – experienciado fisicamente e partilhado pelo espectador e pela obra – o vídeo reintroduzia um espaço diferenciado daquele em que a sua recepção ocorria. Tal como primeiro na pintura e depois na fotografia e no cinema, oferecia uma imagem mediada. Funcionava como uma nova *janela*, oferecendo ao espectador a possibilidade de espreitar para um outro espaço e para um outro tempo, diferenciados daqueles que ocupava na realidade. E apesar de implicar uma duração, de submeter o espectador a uma experiência temporalizada, essa experiência era sobretudo visual, retiniana. Aparentemente, numa síntese, o corpo voltava a ser reduzido ao olhar.

Rebatendo contudo essa orientação, o vídeo foi absorvido por uma exploração que partia de um entendimento fenomenológico do espaço, o que o articulou com uma concepção de espaço real. Efectivamente, muitos artistas que assumiam a experiência física como elemento central da obra, passaram a utilizar esse novo suporte enquanto possibilidade de expansão das suas práticas – como sucedeu com Bruce Nauman, Joan Jonas (n. 1936) e Vito Acconci, que, na sequência da exploração de uma vertente performativa, começaram a integrar o vídeo não só enquanto registo documental de um acontecimento, mas como um elemento base de produção capaz de captar imagens em tempo real; ou como aconteceu com Dan Graham, que desenvolveu trabalhos que incluíam circuitos de vídeo, permitindo-lhe testar e manipular a experiência perceptiva da audiência; ou ainda como foi o caso de John Baldessari (n. 1931) e de Richard Serra,

que, interessados numa dimensão temporal, integraram o vídeo como uma das facetas da sua obra.

Ainda durante a década de 1970 surgiu aliás uma nova geração de artistas, que ganhou forte visibilidade a partir da década seguinte, e que já não incorporava o vídeo apenas como extensão de uma prática anterior, mas que o adoptava à partida enquanto suporte privilegiado.

É nesta conjuntura que se inscreve a obra de Gary Hill (n.1951) que, embora tenha iniciado o seu percurso na escultura, começou a trabalhar em vídeo logo em 1973, interessando-se não apenas por uma componente visual, mas pelo agenciamento do espaço que podia estar associado a essa visualização. Nesse sentido, e dando particular atenção à vertente espacial das suas obras, desenvolveu instalações-vídeo nas quais multiplicou a presença de ecrãs e apresentou projecções de grande formato apoiadas por sistemas sonoros de amplificação – que retomavam uma escala de *environment*, já que se constituíam como espaços que envolviam o visitante.

Os mesmos princípios podem ser distinguidos na produção de Bill Viola (n. 1951) que, desde o início da década de 1970, num notável cruzamento temático do físico com o espiritual e com o onírico, vem a consolidar um *idioma visual* simbólico e codificado que explora através do vídeo, e que adoptou uma grande escala de projecção associada a dispositivos de som que intensificam a percepção sensorial da obra.

Muito mais do que um momento de visualização, o que está em causa no trabalho destes artistas é a constituição de uma experiência que retoma uma clara dimensão espacial e que se relaciona de forma directa com a presença do espectador. Contrariando uma orientação que remetia a obra para um espaço de excepção, distante do contexto da sua exibição, podemos assim distinguir um regresso ao espaço real, experienciado não só fisicamente, mas de forma intensamente sinestésica, pelo visitante – uma renovada imersão do espectador. O acto de visualizar um vídeo é pois transformado numa experiência orientada para diferentes sensações que convocam todo o corpo do espectador para a percepção da obra.

Por outro lado, importa no entanto notar que, ao mesmo tempo em que a experiência perceptiva é intensificada através do som e da imagem, paradoxalmente, nestes novos ambientes pode ser igualmente identificável um certo apagamento do corpo.

Com efeito, na maioria dos casos, as instalações-vídeo são apresentadas em *black boxes*, espaços escurecidos, nos quais as referências espaciais são diminutas e a

percepção visual da presença física do espectador é eliminada. Em contrapartida, acentuam o efeito psicológico da obra. Estabelecem portanto uma dualidade entre uma componente física e uma componente psicológica ou emocional – dualidade que nos remete novamente para o “inconsciente óptico” de Benjamin, mas que também identificámos anteriormente na subjectividade de Bachelard e que, não por acaso, foi abordada por Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*, publicado já postumamente em 1961 – e no qual, embora retomando a sua perspectiva fenomenológica, o autor dava particular importância à consciência perceptiva, dando um maior destaque ao pensamento e referindo-se ao Ser não apenas como uma presença corporalizada, mas como um “composto de alma-corpo”⁵⁰. É também no interior destas coordenadas, nas quais se joga entre um espaço material e um espaço psicológico que, mais tarde, Anthony Vidler propõe a noção de *Warped Space*⁵¹ – um espaço disruptivo e contaminado que resulta da conexão entre ambos. E exemplificando claramente a importância que diversos artistas atribuem a essa dimensão psicológica, Bill Viola, apesar de ser especialmente cuidadoso com as condições espaciais de apresentação do seu trabalho, salienta que a mente do espectador é de facto o único sítio onde a sua obra pode existir.⁵²

Mas paralelamente à associação do vídeo à instalação, e recusando igualmente um entendimento desse suporte enquanto dispositivo meramente visual, surgiram propostas que evidenciavam a inscrição do vídeo num espaço físico ao enfatizarem uma vertente material.

As peças produzidas por Nam June Paik ao longo da década de 1980 são uma importante referência para este tipo de abordagem, na medida em que, sublinhando e valorizando uma dimensão objectual, Paik produziu construções que incluíam imagens em movimento e que exibiam, com todo o realce, os dispositivos técnicos utilizados –

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 2006, p. 48 (1961).

⁵¹ Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge – Massachusetts / London – England: The MIT Press, 2001 (2000).

⁵² I have come to realize that the most important place where my work exists is not in the museum gallery, or in the screening room, or on television, and not even on the video screen itself, but in the mind of the viewer who has seen it. In fact, it is only there that it can exist. Freeze a video in time and you are left with a single static frame, isolated from context, an abandoned image, like a butterfly under glass with a pin through it. Yet, during its normal presentation, viewers can only physically experience video one frame at a time. One can never witness the whole all at once; by necessity it exists only as a function of individual memory. This paradox gives video its living dynamic nature as part of the stream of human consciousness”. Bill Viola, «Statement 1989», inicialmente publicado no suplemento *Delicate Technology*. Tokyo: Video Gallery SCAN / I&S, 2nd Video Television Festival, 1989, reproduzido em *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, editado por Robert Violette e Bill Viola, London / New York: Thames & Hudson, 1995, p. 173.

cabos eléctricos, televisões, aparelhos de rádio, monitores, amplificadores, instrumentos musicais, etc (Fig. 198). E em torno de uma pesquisa que explorou a mesma dimensão objectual, também a norte-americana Adrian Piper (n. 1948) associou o vídeo a construções, tomando-o num dos componentes de uma produção escultórica. Mais recentemente, artistas como a britânica Amy Jenkins (n. 1966), ou como o norte-americano Tony Oursler (n. 1967), reforçaram uma associação do vídeo a um plano real, ao projectarem imagens em movimento sobre objectos comuns. Em *Ebb* (1996) (Fig. 199), Amy Jenkins toma uma banheira como superfície de projecção de um vídeo que simula que esta é preenchida com água ensanguentada, enquanto em *Please* (1996), projecta sobre uma cama a imagem em movimento dos corpos de um homem e de uma mulher.

Notemos contudo que a afirmação do espaço real que estamos agora a identificar, está já muito distante da literalidade do espaço minimalista. De facto, ao contrário da redução que estava implícita nas propostas iniciais do Minimalismo, este renovado agenciamento de um espaço físico não pretende de todo eliminar a possibilidade de que a obra possa remeter para outros espaços para além do que é fisicamente ocupado pelo espectador. Muito pelo contrário: como uma terceira via que mantém em aberto várias possibilidades, a dupla evocação de espaços que estas obras implicam, introduz uma multiplicidade de leituras a diferentes níveis que é agora tida como uma imensa mais-valia.

Esta multiplicidade de leituras torna-se aliás tanto mais complexa se for tido em conta que a própria linguagem vídeo permite desconstruir a ordem espacial e temporal convencional através de uma série de estratégias de edição e manipulação: sobreposição ou inversão de gravações, alteração de velocidade, repetição de segmentos, multiplicação, combinação e distorção de imagens, etc. A partir destes processos, que tornam o vídeo num registo que supera largamente uma função de índice, é introduzida uma desarticulação entre espaço e tempo que estilhaça por completo a linearidade com que essa relação vinha a ser explorada. E mais ainda: ao não corresponder àquilo que seria uma equação espacio-temporal linear, tal como vivida em tempo real, em última análise, o que está em causa é um processo idêntico ao da abstracção, na medida em que se trata sobretudo da criação e não tanto da reprodução de uma imagem em movimento. A realidade surge novamente apenas como um ponto de partida, ou como um pretexto, para a criação de uma outra ordem.

Esta ideia remete-nos directamente para os processos que, em paralelo, estavam a ocorrer nas designadas Artes Digitais⁵³ – que tinham entretanto começado a ser desenvolvidas, e que, ironicamente, partindo da combinação de números e algoritmos, apontavam para a devolução do espaço à matemática.

Com efeito, na década de 1980, as Artes Digitais introduziram novamente a ameaça de retorno a um espaço que tendia a desligar-se de um plano físico.

Apesar dos primeiros computadores digitais terem sido apresentados nos anos 40, e colocados à venda na década seguinte⁵⁴, e embora tenham surgido algumas pesquisas de teor artístico ao longo das décadas subsequentes, foi apenas a meados dos anos 80, quando a utilização do computador se tornou mais acessível e começou portanto a generalizar-se, que surgiram propostas de arte digital mais consistentes⁵⁵.

As exposições *Computer-Generated Pictures*, organizada na Howard Wise Gallery de Nova Iorque em 1965 e *Generative Computergrafik*, apresentada no Instituto de Tecnologia de Estugarda, no mesmo ano, são recorrentemente referenciadas como mostras pioneiras de Artes Digitais, dado que apresentavam imagens produzidas por computador. A maioria dos criadores nelas representados entendia porém esses trabalhos como experiências de programação objectivadas em testar as diferentes valências dos dispositivos digitais e não necessariamente enquanto arte.

Uma atitude diferenciada foi no entanto marcada por autores que se assumiram declaradamente como artistas digitais, tais como Michael Noll, que desde 1962 produzia composições e animações digitais nos Bell Labs⁵⁶ em New Jersey, e que foi um dos participantes da exposição de Nova Iorque; Georg Nees (n. 1926), que integrou a exposição de Estugarda, e que desde 1964 trabalhava gráficos de computador, escultura e filme; ou Frieder Nake (n. 1938), que também participou na mostra alemã e que a partir de 1963 começara a experimentar as potencialidades artísticas dos suportes digitais.

⁵³ Apesar de existirem designações alternativas, como New Media Art ou Computer Art, e embora possa estar associada ao termo *digital* uma excessiva abrangência e até ambiguidade, vamos seguir a designação de *Artes Digitais* para nos referirmos a um conjunto de propostas produzidas e exibidas através de tecnologias computacionais. Para aprofundar esta questão, ver Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2001 – versão disponível em <<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>>, consultada a 15 de Junho de 2010.

⁵⁴ O primeiro computador digital ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer) foi apresentado em 1946 na University of Pennsylvania, e em 1951 foi patenteado o primeiro computador para venda.

⁵⁵ Muitos autores consideram aliás que antes de meados da década de 80 existem poucos exemplos de arte digital dignos de menção. Para aprofundar esta questão, ver Michael Rush, *New Media in Art*. London / New York: Thames & Hudson, 2005 (1999), p. 205.

⁵⁶ Instituição independente norte-americana criada em 1925 com o fim de pesquisar e desenvolver tecnologias inovadoras.

As exposições *Cybernetic Serendipity*, organizada em 1967 no ICA em Londres por Jasia Reichardt e *Software, Information, Technology: Its New Meaning for Art*, comissariada no ano seguinte por Jack Burnham no Jewish Museum de Nova Iorque, assinalaram já uma assumida exploração das tecnologias digitais com fins artísticos. E na sequência desses eventos e das dinâmicas que os sucederam, é significativo que, revelando uma aceitação dessa abordagem, tenha sido integrada uma secção de “Computer Art” na Bienal de Veneza em 1970, e que em 1979, na Áustria, tenha sido criado o festival internacional de arte *Ars Electronica*, que desde então apresenta anualmente Arte Digital.

Produzidas através de uma linguagem computacional e contrastando com a convergência para um plano real que vinha a orientar a produção artística, as Artes Digitais revelavam então a possibilidade de produção de algo sem referente imediato no mundo físico. Num processo similar ao que identificámos no vídeo, e partilhando também diversas afinidades com a abstracção da primeira metade do século, esta produção tem por base uma linguagem própria, que se afasta da realidade mas que acaba por definir-se como uma realidade autónoma, dado que não corresponde a uma representação. É neste sentido que Michael Rush aponta que, ao utilizarem uma tecnologia digital, os artistas tornam-se capazes de introduzir novas formas de “produção” e não de “reprodução”⁵⁷.

O que está aqui em causa, é a ideia de que esta produção pertence a uma realidade paralela. Ocupa um espaço próprio, virtual, embora seja acessível através de um *hardware*, a partir de um espaço físico – uma relação que o lançamento da World Wide Web no início da década de 1990 veio a tornar muito mais complexa, uma vez que o mundo virtual passou a ser acessível a partir de qualquer espaço, de qualquer lugar no mundo, neutralizando as distâncias, desligando completamente a obra de um contexto físico específico e tornando-a até imaterial.

Mas embora afastadas de um plano físico, essas novas formas de produção não deixam de constituir-se como realidades – realidades virtuais, criadas e sustentadas electronicamente, como espaços alternativos. Efectivamente, ainda que designando um meio imaterial e abstracto, que afinal pouco parece ter de espacial, é porém o conceito de espaço que é utilizado para caracterizar essas realidades.

⁵⁷ “Using digital technology, artists are now able to introduce new forms of “production”, not “reproduction”. Michael Rush, *New Media in Art*. London / New York: Thames & Hudson, 2005 (1999), p. 181.

Não por acaso, Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulações*, publicado em 1981, ao identificar a proliferação de novos modelos de realidade – nos quais já não reconhecia sequer a simulação do real, mas a sua substituição através da criação de um real “sem origem nem realidade” –, começava por recorrer a uma noção de espaço, invocando, e invertendo, o muito citado conto de Jorge Luís Borges, no qual um detalhado mapa acaba por sobrepor-se e coincidir com o próprio território representado⁵⁸.

É de resto muito interessante notar o modo como a noção de espaço tem vindo a ser apropriada para caracterizar as novas realidades: como afirma Maria Teresa Cruz, não é de surpreender que a teoria dos media “seja hoje pródiga em alusões ao espaço em alguns dos seus conceitos centrais: *espaço virtual, ciberespaço, espaço dos fluxos, sites e moradas electrónicas*; ou ainda em operações como *contracção do espaço, rizomatização do espaço, desterritorialização, deslocalização e nomadização*; e também na descrição dos nossos gestos – *navegar* nas redes de informação, *visitar* espaços visitais, *entrar e sair* de bases de dados.”⁵⁹

Na perspectiva de Anthony Vidler, o que está em jogo nesta questionável apropriação de toda uma terminologia espacial é afinal uma forte nostalgia pelo próprio espaço, já que, depois de uma era de “supremacia espacial”, estamos a aproximar-nos de uma condição de “não-espaço”, ou de “vacuum”⁶⁰, que decorre da evolução dos modelos virtuais. Para este autor, o facto destes paradigmas terem sido até agora formulados em termos espaciais, serve apenas para que as, até aqui impensáveis, condições da “vida sem espaço” da “ausência de espaço” [the spaceless] ou o “absoluto vazio” possam ser pensadas.⁶¹

⁵⁸ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 7-8.

⁵⁹ Maria Teresa Cruz, «A Cultura do Espaço. Artes da Instalação e Ciberartes», *Margens – Arte Contemporânea*, editado por Sara Antónia Matos, Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, 2007, p. 162

⁶⁰ “Even as we experienced a severe nostalgia for time and history at the beginning of the modern period, a nostalgia resurrected from time to time throughout the century in order to counter the uncertainties of spatial modernism, we are now in the throes of an equally strong nostalgia for space, in both theory and practice. (...) Perhaps, following an era of spatial supremacy, which itself followed one of temporal hegemony, we are approaching a state in which neither time nor space holds primacy; a condition of “no-space”, or that horrifying condition, unthinkable for the Cartesian subject, referred to by Pascal as a “vacuum”, as it has reemerged in the contemporary discourse of cybernetics”. Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge – Massachusetts / London – England: The MIT Press, 2001, p. 234 (2000).

⁶¹ “While this paradigm has been couched until now for obvious reasons in spatial terms – “virtual” space or “cyberspace” – I would contend that these terms are generated in order to think the hitherto unthinkable (or rather the unthinkable within the frame of modernism) conditions of life without space, of the spaceless, or of the absolute “void”. *Idem*, p. 234, 235.

Contudo, e na verdade, estas realidades virtuais têm vindo a definir-se como espaços que, ainda que ilusoriamente, podem ser experienciados e até percorridos. Essas possibilidades têm vindo aliás a despoletar diferentes perspectivas sobre as experiências que oferecem.

Para Slavoj Žižek, a realidade virtual não faz mais do que generalizar “um processo que consiste em oferecer um produto privado da sua substância, privado do seu núcleo de real, de resistência material”, notando que “tal como o café descafeinado com sabor e aroma a café mas que não é verdadeiro café, a realidade virtual é vivida como uma realidade sem o ser verdadeiramente”. Considera, de resto, que “chegados ao termo deste processo de virtualização, começamos então a perceber a «verdadeira realidade» como uma entidade virtual.”⁶²

Já para o arquitecto e filósofo francês Paul Virilio (n. 1932), sem colocar de lado as qualidades próprias dos modelos virtuais, o que entende neles estar em questão é justamente uma duplicação de realidades, sublinhando que não existe qualquer “simulação” mas antes uma “substituição”. Numa perspectiva inquietante, aponta que através das novas tecnologias tudo se encaminha para que realidade virtual chegue a substituir a realidade actual.⁶³

Essa possibilidade foi aliás antecipada na ficção em 1984 por William Gibson em *O Neuromante*, no qual as aventuras do hacker Case decorrem entre o espaço real e o ciberespaço, e teve continuidade em filmes como *Strange Days* (1995), realizado por Kathryn Bigelow, e em que a possibilidade de reviver virtualmente memórias e sensações anteriormente registadas se torna mais atraente que a própria realidade; *The Matrix* (1999), de Andy e Lana Wachowski, onde o que é assumido como realidade coincide afinal com uma realidade virtual controlada por um computador; ou ainda *eXistenZ* (1999), realizado por David Cronenberg, e no qual a realidade e a ficção se confundem através de um jogo virtual que se sobrepõe à realidade. Embora estas possibilidades correspondam a modelos fictícios, que nos parecem ainda relativamente

⁶² Slavoj Žižek, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 26 (2002).

⁶³ “As I see it, new technologies are substituting a virtual reality for an actual reality. And this is more than a phase: it's a definite change. We are entering a world where there won't be one but two realities, just like we have two eyes or hear bass and treble tones, just like we now have stereoscopy and stereophony: there will be two realities: the actual, and the virtual. Thus there is no simulation, but substitution. Reality has become symmetrical. The splitting of reality in two parts is a considerable event which goes far beyond simulation. (...) This is no simulation but the coexistence of two separate worlds. One day the virtual world might win over the real world”. Paul Virilio entrevistado por Louise Wilson a 21 de Outubro de 1994 – entrevista disponível em <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=62>>, consultado a 12 de Junho de 2010.

longínquos, as realidades sustentadas electronicamente têm vindo no entanto a deixar de ser acedidas apenas visualmente e a tornar-se cada vez mais interactivas – e mesmo fisicamente experienciáveis.

No plano das artes, a instalação *Legible City* (Fig. 200), criada numa primeira versão entre 1988 e 1990 pelo australiano Jeffrey Shaw (n. 1944) em colaboração com Dirk Groeneveld, é neste contexto um exemplo muito significativo. Trata-se de um dispositivo interactivo em que o visitante, numa sala escurecida e rodeado por três telas de projecção, utiliza uma bicicleta para passear virtualmente através das ruas de uma cidade – cujos edifícios, simulados em gráficos em 3D, são constituídos por letras de enormes dimensões⁶⁴. Ao integrar uma componente física e uma componente virtual, esta instalação define um plano de percepção que permite que o visitante experiencie um novo e dinâmico modelo de espaço – um modelo híbrido que une um plano virtual a um plano real. Nesse modelo, o espectador é novamente um participante que desempenha um papel activo e fundamental no processo de produção da obra – o que nos devolve a noção de performatividade que temos vindo a identificar. Porém, agora a vertente performativa não se limita a uma acção humana, mas, como num processo de comunicação ou como num sistema de acção-reacção, corresponde também ao desempenho tecnológico do dispositivo⁶⁵ que, em função das opções tomadas pelo espectador / participante, vai assumindo diferentes configurações em tempo real.

Com base nestes princípios, também o norte-americano Myron Kruger (n. 1942), que desde o início da década de 1970 vinha a desenvolver processos de integração da acção humana em imagens geradas por computador, começou, em 1977, a produzir instalações que designou como *Responsive Environments*⁶⁶. Através da utilização de sensores, esses ambientes baseavam-se numa reacção ao movimento dos corpos dos visitantes, que era traduzida em tempo real por dispositivos audio-visuais controlados por computador.

⁶⁴ Cf. Jeffrey Shaw, «The Legible City (1988-1990)», *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*, editado por Peter Selz e Kristine Stiles, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 487-488.

⁶⁵ Andreas Broeckmann abordou esta questão, salientando que em muitos casos a noção de performance implica a presença de um ser humano, mas que o mesmo termo indica a qualidade de um aparato técnico em operação. Andreas Broeckmann, «Image, Process, Performance, Machine: Aspects of an Aesthetics of the Machinic», *Media Art Histories*, editado por Oliver Grau, Cambridge / Massachusetts: MIT Press, 2007, p. 199.

⁶⁶ Cf. Myron Krueger, «Responsive Environments (1977)», *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*, editado por Peter Selz e Kristine Stiles, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996, p. 473-487.

Apesar de, na sua maioria, funcionarem a partir de um aparato técnico relativamente simplificado, as potencialidades interactivas das Artes Digitais continuaram a ser testadas e durante a década de 1980 por diversos outros artistas que vinham a afirmar-se noutros registos – tais como a norte-americana Lynn Hershman (n. 1941), vinda da instalação e da performance, ou Grahame Weinbren (n. 1947) de origem sul-africana, que começara no cinema experimental e no vídeo.

Na continuidade dessas experiências que, em grande parte, se limitavam a delegar algumas funções simples para os visitantes executarem, no início da década de 1990, as iniciativas para a exploração de realidades virtuais adquiriram uma maior complexidade e começaram a ser apoiadas, e lideradas, por centros de investigação ou instituições que tinham a capacidade de disponibilizar onerosos equipamentos tecnológicos⁶⁷. Foram aliás diversas dessas instituições que organizaram residências para artistas, de modo a abrir essa área às artes.

É pois nesta década que começam a ser produzidas propostas apoiadas por complexos dispositivos tecnológicos, constituídas como simulacros e que implicam a participação do espectador – tal como exemplifica *Osmose* (Fig. 201), um ambiente imersivo e ilusório, de inspiração vegetal e mineral, criado em 1995 a partir de imagens geradas por computador⁶⁸ pela norte-americana Charlotte Davies, e com o qual o visitante interage, utilizando um aparelho electrónico na cabeça e um fato com sensores de movimento; *Ultima Ratio* (Fig. 202), uma instalação produzida em 1997 pela alemã Daniela Alina Plewe, que tem por base uma projecção circular de grandes dimensões fixada no tecto, e através da qual são dadas várias hipóteses de resposta a determinadas questões ao visitante – que, para além de poder acrescentar novas opções de resposta que passam imediatamente a ser integradas no programa, ao seleccionar a sua opção configura um argumento personalizado que é traduzido visualmente em imagens tridimensionais⁶⁹; ou ainda *Murmuring Fields* (Fig. 203), de 1999, um dispositivo desenvolvido pelos alemães Monika Fleischmann (n. 1950) e Wolfgang Strauss (n. 1951) em que, através de uma câmara sensível, o movimento dos visitantes é integrado na projecção, tornando-os em avatars.

⁶⁷ Cf. Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge / Massachusetts: The MIT Press, 2003, p. 173-176.

⁶⁸ *Idem*, p. 193-197.

⁶⁹ *Idem*, p. 234-236.

Em Portugal, na década de 1990, e por contraste com a débil expressão que as artes digitais representavam então no tecido artístico português, foi o vídeo que adquiriu uma forte visibilidade enquanto suporte.

Efectivamente, apesar de o filme Super 8 ter sido utilizado por alguns artistas desde o final dos anos 60 – como foi o caso de Ernesto de Sousa⁷⁰ e de René Bertholo – o vídeo só começou a ser explorado ao longo da década seguinte.

A mostra *Portuguese Video Art*, organizada em 1981 por José Manuel Vasconcelos na Gallery of New Concepts da School of Art and Art History da Universidade de Iowa, é neste domínio um significativo marco, tendo reunido trabalhos de diversos artistas que desde os anos 70 vinham a produzir vídeos e filmes experimentais – como Ernesto de Sousa, mas também Helena Almeida, José de Carvalho, Ângelo de Sousa, Leonel Moura, António Palolo, Silvestre Pestana, Julião Sarmento ou Cerveira Pinto, entre outros.

Apesar de ainda não ter sido desenvolvido um estudo com a devida profundidade que nos permita aferir a real dimensão dessas explorações, podemos talvez sublinhar que durante esses anos, e mesmo durante a década de 1980, o vídeo foi sobretudo encarado como um suporte capaz de captar uma imagem em movimento, tendo sido utilizado como um registo documental, embora também, com menor frequência, como uma extensão de práticas que privilegiavam outras categorias artísticas. Podemos assim reconhecer que, ainda que assumido de forma experimental, o vídeo estava então mais associado a uma noção de representação que propriamente de criação. As suas potencialidades intrínsecas enquanto linguagem ainda não eram nesse momento um elemento primordial que determinasse a eleição desse suporte.

É nesse contexto que podemos situar os filmes e os vídeos produzidos por Ana Hatherly – que registou em filme algumas das suas performances –; Fernando Calhau (1948-2002) – que, depois de ter iniciado um percurso de tendência minimal e conceptual na pintura e na gravura no início dos anos 70, começou a utilizar a fotografia, o filme Super 8 (1975/75) e o vídeo (1976/77) –; Julião Sarmento – que, após ter começado na pintura e ter testado a instalação, estendeu a sua prática à fotografia e ao filme a partir de 1975 –, João Paulo Feliciano – que começou a expor no

⁷⁰ Ernesto de Sousa, que aliás desejou ser realizador entre o final dos anos 40 e meados dos anos 60, interessou-se por cinema experimental, tendo chegado a participar na organização de um Círculo de Cinema Experimental no Cineclube Imagem de Lisboa em 1956. Em 1968 realizou, em colaboração com Carlos Gentil-Homem, dois filmes experimentais em Super 8 – *Havia um Homem que corria* e *Happy People*.

início da década de 1980 e que, na sequência de uma produção pictórica, produziu objectos, instalações sonoras e vídeo já no final desses anos –, ou de António Olaio (n. 1963) – que a partir de meados da década de 1980, em colaboração com Pedro Tudela (n. 1962), desenvolveu uma produção orientada para a interdisciplinaridade, cruzando a música, o vídeo e a performance.

É portanto já à década de 1990 que podemos associar uma nova geração de artistas que assume o vídeo como suporte preferencial, e até exclusivo, e que, através de mecanismos de edição, montagem e processamento de imagem, testa as características que são inerentes a esse suporte – podendo ser destacados nomes como Rui Toscano (n. 1970), Cristina Mateus (n. 1968), Noé Sendas (n. 1972), Filipa César (n. 1975), João Onofre (n. 1976) ou Alexandre Estrela (n. 1971).

A construção de narrativas e a disjunção entre espaço e tempo revelada no trabalho de alguns destes artistas implica desde logo uma percepção alterada do real, o que questiona novamente a relação entre um plano físico, real, e um plano de representação.

Já numa articulação com a instalação, *The Nail's Feedback*, apresentado em 1998 por Alexandre Estrela, constitui-se como um exemplo particularmente eficaz na exploração desses dois planos: a dois pregos fixados numa parede, o artista sobrepôs a imagem de dois pregos idênticos, filmados com pequenos movimentos de câmara, criando assim uma justaposição entre um plano real e um plano de representação.

Alexandre Estrela é de resto um dos artistas que tem vindo a integrar o vídeo como parte de um léxico mais alargado e que revela um claro interesse pelas possibilidades decorrentes da utilização de novas tecnologias.

Numa viragem para o digital, é contudo nos trabalhos que Miguel Soares (n. 1970) começou a produzir a meados da década de 1990 que, de um modo mais afirmado, as inovações tecnológicas foram testadas enquanto instrumento capaz de criar novas realidades.

A apropriação e manipulação de imagens fotográficas preexistentes que o artista inicialmente apresentou, e que começara a coordenar com a produção de peças construídas, passou então a ser acompanhada pela realização de vídeos. Afastando-se porém de uma noção de representação, embora evocando referências vindas do cinema, da ficção científica e da música, esses vídeos foram desenvolvidos a partir de animações retiradas de jogos de computador ou de imagens criadas em 3D, tornando-se evidente

uma intenção de explorar artisticamente um espaço virtual sem referente directo num plano físico.

Your Mission is a Failure (Fig. 204), um vídeo inicialmente apresentado em 1996 e que se estendeu a várias versões, permite-nos detectar uma interessante transição para um plano virtual. Trata-se de uma sequência visual e sonora retirada de um vídeo-game, mas na qual a narrativa subjacente ao jogo foi desconstruída através de uma montagem não diegética das imagens resultantes das acções desenvolvidas pelo jogador – acções essas que contrariavam a lógica inerente ao próprio jogo (como morrer sucessivamente, tornar-se imortal, ou fazer música a partir dos sons gerados pelo próprio programa). Alinhando com uma abordagem do vídeo enquanto documento de uma acção, este trabalho pode ainda ser entendido como o registo de uma performance. No entanto, a performance em causa, ao corresponder ao desempenho interactivo do artista enquanto jogador de um vídeo-game, desloca desde logo a acção registada de um plano físico para um plano virtual.

Tal como muitos dos vídeos que Miguel Soares tem vindo a produzir, *Your Mission is a Failure* foi apresentado ao público através de uma projecção em grande formato, constituindo-se, até um certo ponto, como um ambiente imersivo. A relação que estabelece com o público é criada através de uma ampliação de escala, e permite que o espectador seja fisicamente confrontado com um espaço virtual, embora, na verdade, não o possa experienciar enquanto participante.

No circuito português da década de 1990, e seguramente devido à ausência de um sólido incentivo e apoio institucional com essa vocação, em termos de envolvimento directo do espectador em ambientes virtuais, praticamente não existem propostas com uma complexidade sequer comparável à dos exemplos que destacámos no panorama internacional durante o mesmo período.

De facto, só mais recentemente têm vindo a surgir diversos projectos que, com base num cruzamento entre um espaço físico e um espaço virtual, se constituem como realidades virtuais experienciáveis.

Neste domínio, merecem particular atenção as instalações interactivas que têm vindo a ser desenvolvidas por Rudolfo Quintas (n. 1980) e Tiago Dionísio (n. 1974) desde 2000.

Consideremos, por exemplo, a instalação audiovisual *Displacement* (2004) (Fig. 205), pensada como um processo interactivo, e que estabelece uma relação entre o corpo do participante e a sua duplicação vectorial numa tela de projecção de grande

formato. Ao entrar na instalação, o visitante é analisado por um software que representa digitalmente o seu corpo, e os respectivos movimentos, num ecrã de projecção, permitindo-lhe não só definir em tempo real as configurações e deslocamentos que essa representação assume, mas também interagir com um objecto digital que navega nesse plano virtual. A diferentes momentos de cruzamento entre esse objecto e o contorno de representação dos movimentos do participante, correspondem sons diferenciados, o que origina uma composição sonora associada ao processo de interacção.

Seguindo princípios semelhantes, em *eDGE* (2007) (Fig. 206) – inicialmente apresentado como uma performance e testado no mesmo ano numa versão adaptada à participação do público (*Public eDGe*⁷¹) –, os corpos e os movimentos dos participantes eram traduzidos numa projecção que funcionava como uma realidade aumentada digital, e que, num processo de acumulação, se constituía como um retrato de grupo. Nesse retrato, em constante transformação, os contornos individuais de cada corpo eram apagados, dando lugar a um contorno geral, resultante da interacção entre os vários participantes.

Como nos revelam eficazmente estes exemplos, tal como os que mencionámos anteriormente num contexto internacional, as novas tecnologias permitiram assim que fossem tornadas possíveis novas experiências espaciais que estabeleceram novos modos de interacção. Mas apesar de inovadoras, importa no entanto, e mais uma vez, não perder de vista que essas experiências são devedoras de exemplos anteriores e devem ser entendidas em relação a todo um percurso histórico de estratégias de imersão e de participação do espectador. É de resto uma leitura de continuidade que tem vindo a ser proposta por diversos autores, como Oliver Grau, num estudo⁷² que já aqui referenciámos, ou Brenda Laurel, que no ensaio *Computer as Theatre*, publicado em 1991, comparou a produção digital à performance teatral.

Seguindo portanto uma orientação que vem de trás, estas obras recuperam uma forte noção de performatividade, já que a obra não é apenas fruída, mas também completada, e mesmo criada, interactivamente, pelo próprio visitante.

Nestes termos, e de acordo com Anne-Marie Duguet, “a arte interactiva transforma o espectador num operador”, transformando-o aliás num “co-criador”: enquanto o artista “é o criador de uma proposição, do conceito da peça, do seu

⁷¹ Apresentada numa praça pública em Tavira em Agosto de 2007.

⁷² Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, The MIT Press: Cambridge – Massachusetts, 2003.

dispositivo, do contexto da sua manifestação”, o visitante “exerce a proposição, joga-a”⁷³. Numa perspectiva próxima, Frank Popper salienta que o triângulo estético básico artista/ obra/ espectador, evoluiu para um que inter-relaciona o criador [conceptor], o processo criativo e o participante activo⁷⁴.

Ou seja, ao projectar uma *obra aberta*, o artista formula um sistema que só ganha significado através da interacção do receptor. Voltando à definição de “acto criativo” de Duchamp, podemos assim identificar uma nova força no pólo da recepção, como se assistíssemos ao culminar de todo um trajecto percorrido ao longo do século XX.

Ironicamente, apesar de nesses processos se evidenciar um recentramento na acção, e logo numa certa efemeridade e desmaterialização, ao contrário de muitos dos registos performativos anteriores, aqui a componente espacial não passa a ser de menor importância. Embora o foco da obra esteja numa comunicação interactiva, na qual as questões espaciais tenderiam a ser de delegadas para um segundo plano, a preparação desse processo implica um enorme cuidado com as condições de montagem e apresentação da obra – e logo com um espaço físico.

Na verdade, é precisamente pela caracterização do espaço – o lugar onde ocorre a acção – que esses processos começam por se definir. Como avança Ryszard W. Kluszczyński, para quem as propostas interactivas estão de resto a tornar-se num dos traços essenciais da cultura contemporânea, estamos perante uma inversão da ordem ontológica dos elementos que constituem o processo de comunicação artística, dado que o que é criado em primeiro lugar e como resultado da actividade do artista é o contexto da obra e não a própria obra (em sentido tradicional)⁷⁵.

Com efeito, cada vez mais estas propostas implicam um imenso aparato técnico, que assume uma enorme importância, ainda que muitas vezes acabe por ser cuidadosamente ocultado, de modo a que seja criada uma ilusão espacial que esconde a

⁷³ Anne-Marie Duguet, «L’Interactivité entraîne-t-elle des redéfinitions dans le champ de l’art?», *Media Art Perspectives*, ZKM/Cantz Verlag, 1996

⁷⁴ “For a long time I was satisfied by considering that the basic aesthetic triangle, the artist, the work of art and the spectator, was developing towards one that interrelated the conceptor, the creative process and the active participant”. Frank Popper citado por Ron Burnett, «Projecting Minds», *Media Art Histories*, editado por Oliver Grau, Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 329.

⁷⁵ “Interactivity in art, understood as a dialogue of sorts, communication between the interactor and the artifact, occurring in real time and mutually influential, is becoming one of the essential features of contemporary culture. (...) We are faced with a reversal of the ontological order of the elements constituting the process of artistic communication. What is created in the first place as a result of the artist’s activity is the context of the work and not the work itself (in the traditional sense)”. Ryszard W. Kluszczyński, «From Film to Interactive Art: Transformations in Media Arts», *Media Art Histories*, editado por Oliver Grau, Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 216.

sua artificialidade. A este respeito, notemos como os ecrãs deixaram de ser apresentados como rectângulos recortados no espaço físico – e logo reconhecíveis enquanto objectos de mediação – e passaram a ser utilizados em grandes formatos que coincidem com as dimensões das paredes, desaparecendo como entidades físicas e dando todo o protagonismo à imagem: simulam um ambiente que coincide com o campo de visão do espectador.

Num processo análogo ao que seguimos relativamente ao vídeo, acabamos por chegar a um modelo de espaço híbrido, que aponta para uma virtualização, mas que acaba por não conseguir libertar-se de uma componente física.

No final do século XX, confrontamo-nos portanto com uma concepção de espaço que, contrariando um expectável processo orientado para uma crescente virtualização, acaba sistematicamente por implicar um quadrante real – constituindo-se deste modo como um modelo onde o espaço real, físico, e o espaço virtual coincidem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurámos traçar um percurso ao longo da produção artística do século XX, perseguindo e problematizando diferentes modos de abordagens à noção de espaço.

Num primeiro ciclo, e com base nos conceitos de heterogeneidade, tridimensionalidade e performatividade, que deram forma aos respectivos capítulos, começámos por definir um trajecto que nos conduziu de um plano ideal, abstracto e neutro, a um plano físico, real, e vivencial.

Ao procurarmos enquadrar esse processo numa problematização mais alargada, introduzimos algumas ideias sobre a relação entre arte e vida, no sentido de clarificar de que modo as primeiras vanguardas rasgaram um domínio estético e estabeleceram um campo heterogéneo – no qual, através de diferentes estratégias, distinguimos uma convergência entre a produção artística e o real. De uma forma talvez mais evidente, assinalámos essa convergência em propostas que exploraram um registo claramente transgressivo, mas, através de uma corrente complementar e, aparentemente, até contraditória, também a verificámos através de explorações que pareciam reforçar uma certa noção de esfera estética – o que desde logo revelou que a transição em causa não seguia uma orientação linear.

Enquanto categoria tridimensional, tomámos a escultura como campo privilegiado para pensar a abordagem ao espaço ao longo da primeira metade do século XX. Acompanhámos a transformação do próprio conceito de escultura com base na análise de uma sequência de obras que, a diferentes níveis, estabeleceram uma relação directa com o espaço físico da sua envolvente, e que, no seu conjunto, nos permitiram cartografar o gradual abandono de um modelo de escultura autónomo, narrativo, figurativo e celebrativo.

Depois de ter sido encarado como uma noção abstracta, um contentor neutro ou uma envolvente passiva, o espaço foi então pensado e abordado enquanto componente da obra – entre outras possibilidades, foi trabalhado como matéria plástica, construído, implicado na leitura da obra, revelado através da obra, ou associado a uma dimensão temporal.

No início da década de 1960, por oposição à exploração da massa e do volume que, apesar de tudo, ainda definiu em grande parte a escultura das primeiras décadas do século, assistimos à produção de estruturas desenvolvidas como uma sucessão de elementos, que não apenas reforçaram a articulação entre obra e espaço envolvente que se vinha a desenhar, como revelaram uma *espacialização* da própria escultura. Pousadas directamente no pavimento, partilhando o mesmo plano de acção do espectador, e constituindo-se como peças que tinham de ser apreendidas de forma sequencial – obrigando assim que o espectador se deslocasse em seu torno – essas estruturas obliteraram radicalmente a noção de espaço ideal a que a escultura moderna começara por estar associada. O que estava aí em causa, era já uma noção de espaço real, contaminado, a ser explorado através de uma abordagem que agora não se objectivava apenas em torná-lo perceptível, mas também experienciável – o que antecipou a triangulação entre o contexto expositivo, a peça, e o espectador, que esteve na base teórica do Minimalismo.

Com efeito, informadas pela vertente performativa que paralelamente se vinha a definir desde o início do século, e em particular pelos experimentalismos da década anterior, nas propostas minimalistas, o espaço foi activado, agenciado como parte de uma formulação mais alargada, na qual a presença do espectador se tornou num elemento absolutamente crucial.

Para compreendermos essa valorização do espectador, introduzimos uma perspectiva fenomenológica – que nos possibilitou situar uma concepção de espaço que apenas adquire sentido em correlação com um sujeito e através de uma experiência corporalizada, intrinsecamente conjugada com uma dimensão temporal –, e recuámos a uma série de explorações baseadas na acção – nas quais o corpo se constituiu com um elemento de convergência entre autor e obra, entre produção e recepção, mas também entre obra e espectador. Através desse processo, distinguimos a passagem da contemplação à participação, que correspondeu à afirmação de um espaço não apenas real, mas vivencial.

As linhas de orientação que vínhamos a seguir tornaram-se contudo mais complexas ainda na década de 1960, como verificámos ao entrar no que propusemos como um segundo ciclo.

Tomando como ponto de partida a produção minimalista, anotámos algumas das vertentes que a partir dela se definiram e verificámos que, perante um contexto de enorme diversidade, no qual toda a tentativa de identificar uma direcção comum parecia

pulverizar-se, a problematização do espaço funcionou como um elemento de agregação, no sentido em que se constituiu como um denominador comum a diferentes propostas.

Nesse quadro, se por um lado foi possível continuar a distinguir a orientação para um quadrante real que, de uma forma geral, definira as décadas anteriores, e até assistir à consolidação desse paradigma – estamos a pensar em práticas como o *site-specific* ou a instalação, que firmaram a articulação entre obra e espaço, tornando a primeira inteiramente dependente do segundo –, por outro lado, distinguimos a emergência de tendências que recuperavam um plano ideal, apontando novamente para uma certa abstracção – como revelou a exploração conceptual que paralelamente se definiu, levando-nos a reconhecer os primeiros sinais de uma inversão de sentido.

Anulando contudo a redução destas orientações a uma interpretação dicotómica ou maniqueísta, foi ainda no próprio contexto pós-minimalista do final dos anos 60 que localizámos um conjunto de propostas que implicavam, em simultâneo, diferentes modelos de espaço, apontando assim para uma concepção espacial ambígua. É certo que, na verdade, essa ambiguidade não se constituiu inteiramente como uma novidade nesse momento – recordemos, por exemplo, a conjugação de dois planos implícita nos *ready-mades*, a duplicidade do espaço surrealista, ou o espaço reflectido nas esculturas de Brancusi –, mas foi então que ganhou uma maior espessura e complexidade, como atestaram os diversos debates, ou mesmo conflitos, que suscitou.

Numa relação que começou por ser difícil, e por vezes subvertendo a sua própria lógica original, muitas das explorações então desenvolvidas desafiaram a literalidade minimalista e assinalaram, de facto, a possibilidade de convivência de diferentes conceitos de espaço. Nesse contexto, transportando para o exterior um modo de actuar que inicialmente fora testado em espaços interiores, a Land Art revelou-se como um caso particularmente interessante ao concentrar duas posições então aparentemente irreconciliáveis: ao mesmo tempo que reforçava uma noção de espaço físico ao operar directamente sobre a paisagem, subvertia os princípios que estavam subjacentes a essa abordagem ao ceder a uma necessidade de apresentação e divulgação. Como vimos, de forma a poderem ser expostas e divulgadas, essas intervenções em locais distantes e isolados foram registadas em suportes como a fotografia e o vídeo, o que acabou por desdobrar a obra entre um espaço físico, para ser experimentado fenomenologicamente, e um espaço de representação, virtual, apresentado nos museus e galerias. Ou seja, a obra tanto existia num espaço exterior, numa condição original, como existia no espaço expositivo, num formato que a recriava – embora essa recriação não correspondesse

necessariamente a um subproduto, já que tinha valor por si mesma e até a sua própria originalidade. De resto, embora de forma talvez menos perversa, o mesmo ponto de imponderabilidade era já identificável nos registos em fotografia e em filme de diversas acções efémeras e performativas.

Distinguímos portanto a definição de um modelo híbrido, que agudizou a nossa noção de heterogeneidade, e que, no final da década de 1970, se sintonizou com a discussão sobre o Pós-Modernismo – que, sem perder a noção de espaço como fio condutor, abordámos, privilegiando a análise do contexto português.

Com base na evidência de que, na segunda metade do século XX, a arquitectura se constituiu como um fortíssimo campo de referência para a produção artística, centrámo-nos então na relação entre arte e arquitectura, identificando uma zona de contacto. Abordámos uma produção tridimensional que, ao explorar um léxico tectónico e construtivo, contribuiu para uma renovada afirmação de uma concepção de espaço físico, real – e agora até, em certo sentido, habitável –, mas que, simultaneamente, superou os limites da redução material que lhe podia estar implícita, ao unir uma intencional componente psicológica e subjectiva à sua dimensão física – recordemos aqui a influência de autores como Bachelard, Rossi ou Kubler. Enquanto produto da combinação dessas duas vertentes, detectámos assim uma renovada concepção de espaço ambíguo, polissémico.

De seguida, detivemo-nos na Arte Pública que, enquanto campo de intersecção de diversos vectores – artísticos, mas também políticos, antropológicos, culturais, sociais, etc. –, permitiu-nos introduzir novas coordenadas de reflexão. Num jogo de equilíbrio entre diferentes modelos de espaço, que começávamos então já a esperar, foi a partir desse campo que assistimos novamente à consolidação de uma noção de espaço físico, concreto e específico – através de práticas baseadas numa abordagem *site-specific*, nas quais o conceito de espaço foi até substituído pelas noções mais particularizadas de sítio e de lugar –, mas foi também exactamente nesse mesmo campo que assistimos ao subsequente enfraquecimento dessa concepção espacial – que, ironicamente, resultou da crise nas próprias práticas *site-specific* que ganhou crescente expressão ao longo da década de 1980.

Num outro eixo de reconfiguração da noção de espaço, e sem perder a Arte Pública como campo de referência, demos depois destaque à influência que, sobretudo a partir da década de 1970, as teorias das ciências sociais tiveram sobre a produção artística. Apesar de, numa fase inicial, a arquitectura nos ter servido para verificar de

que forma essas teorias foram apropriadas – ou mesmo materializadas –, foi através da produção artística, e em particular através de certas intervenções no espaço público, que assistimos à transição de um modelo de espaço real e concreto para um modelo que, sem deixar de ser vivencial, se desligou gradualmente de um plano físico.

De facto, apesar de inicialmente as teorias das ciências sociais se terem constituído como um dos factores centrais para a definição material da obra – tendo em conta que, através de um processo de espacialização, estavam na base da análise de um determinado contexto, análise essa que era depois traduzida formalmente num solução final ancorada a um lugar específico –, a partir de um dado momento, sobrepujaram-se à própria obra – ou pelo menos, à sua dimensão material.

A valorização da componente relacional que estava subjacente a abordagens definidas dentro de uma lógica que partia da comunicação e colaboração com o público a que a obra se destinava – que permitia explorar uma vertente antropológica, social, cultural, etc. –, acabou por delegar para um segundo plano as características físicas do contexto em que ocorria, recuperando uma dimensão efémera, transitória, imaterial e até abstracta. Num processo em que a participação do público ganha uma crescente importância, a interacção, que tinha começado por funcionar como um ponto de partida para a definição da solução final, acaba por constituir-se como um fim em si mesma. O espaço físico passa a ser entendido simplesmente como palco de uma acção, torna-se irrelevante e substituível, e dá lugar a um espaço social, antropológico e cultural.

Por fim, abordámos a produção resultante da renovada aliança entre arte e técnica que marcou as últimas décadas do século. Através dos exemplos de autores e de obras que então acompanhámos, vimos como, primeiro o vídeo e depois as artes digitais, se revelaram, até certo ponto, como processos análogos – dado que ambos começaram por apontar para o abandono de um quadrante físico ou vivencial.

Por um lado, o vídeo começou por ser associado a uma função de representação, funcionando, tal como a fotografia, como um suporte que registava um outro tempo e um outro lugar. A obra afastava-se assim de um plano real e voltava a ocupar um espaço de excepção, distante do espaço ocupado pelo espectador. Posteriormente (e mais uma vez à semelhança do que aconteceu com a fotografia), foi encarado como uma linguagem autónoma, com características próprias – o que nos permitiu distinguir um processo de abstracção. As artes digitais, por outro lado, foram à partida encaradas como uma linguagem desde logo virtual, inerentemente desligada de um plano físico.

Ironicamente, e numa circularidade que entretanto já nos habituámos a esperar, quer o vídeo, quer as artes digitais, acabaram por ser absorvidos por abordagens que os *espacializaram*, que os tornaram sinestésica e fenomenologicamente experienciáveis, resgatando-os para uma dimensão física e vivencial.

Na continuidade das inversões e das metamorfoses anteriores, verificámos assim que, a cada momento, a afirmação de um dado modelo de espaço, parecia, de forma sistemática e disruptiva, transportar em si os genes da concepção que lhe era complementar. Tudo parecia ter a capacidade de transformar-se no seu oposto.

Em constante transfiguração, o percurso que definimos foi portanto formado por uma série de viragens inesperadas; por uma complexa conjugação de antagonismos.

No nosso conturbado trajecto, atravessámos diferentes territórios; fizemos e refizemos mapas; revimos filmes; tentámos recuar pontualmente para conseguir traçar uma panorâmica; procurámos unir pontos. Encontrámos Schwitters a arquivar o tempo numa impossível construção, como quem tenta fazer uma tatuagem; acompanhámos Picasso a recortar chapas metálicas e cartões, e a montá-los no espaço; vimos Malevich a encontrar um espaço próprio para a pintura e, mais tarde, Stella a reencontrá-lo; analisámos o formalismo de Greenberg; percebemos com Lissitzky que o espaço podia ser parte da exposição; vimos Tatlin a tentar voar e, décadas mais tarde, Klein a conseguir – ou pelo menos assim pareceu; observámos o espaço através das esculturas de Brancusi; deparámo-nos com Duchamp a reciclar; reconhecemos a actualidade de António Pedro; especulámos sobre os objectos de Cruzeiro Seixas; procurámos aproximar-nos da fenomenologia de Merleau-Ponty; estudámos um conjunto de autores que descobrimos, e desviámo-nos de outros; confirmámos a importância de Pollock e entendemos porque é que foi importante para Kaprow; espreitámos através das montras de Arman e de Oldenburg; explicámos porque é que os *Bichos* de Lygia Clark não podem ficar parados e compreendemos o movimento dos *Parangolés* de Hélio Oiticica; assistimos à construção de um muro que vimos depois, demasiado tarde, cair; interagimos com as geometrias de Judd; deslocámo-nos ao deserto para acabarmos afinal nas salas de um museu; atravessámos casas serradas ao meio e detivemo-nos noutras, especialmente numa em que um volume maciço de betão nos obrigou a ficar de fora; insistimos na persistência de Ernesto de Sousa; tentámos entrar nos *Ambientes* de Ana Vieira; revisitámos as construções de Pedro Cabrita Reis e entusias mómo-nos com as encenações de João Penalva; concordámos que “o espaço habitado transcende o espaço geométrico”; subimos às torres de Miss e arriscámos descer aos magnéticos

subterrâneos de Aycock; surpreendemo-nos com a estranheza dos projectos de Gregor Schneider; não percebemos a flexibilidade de Serra, mas continuamos a acreditar que em certos casos “remover a obra” é mesmo “destruir a obra”; voltámos a ouvir os Beatles com atenção – mas podia ter sido o Bob Dylan; recordámos as desconstruções dos SITE; passámos por cozinhas improvisadas em galerias, onde se cozinhava pad thai; vimos imagens em movimento recolhidas em tempo real; e acabámos em espaços que na realidade não existem mas que nem por isso deixamos de poder experienciá-los. Compreendemos enfim, que era possível puxar a linha que procurávamos. Que como pretendíamos, encontrámos uma espinha dorsal para atravessar o século XX. Mas está cheia de fracturas.

Ao longo do século XX, verificámos pois que, apesar de não ser identificável o trajecto linear e meteórico em direcção a um quadrante real que o início do século parecia prometer, foi essa a orientação que acabou por prevalecer. Retomando a “paixão pelo real” identificada por Alain Badiou, que começámos por convocar, reconhecemos sem dúvida essa atracção. Mas apenas em síntese.

Como prevenimos na introdução deste trabalho, era pois um percurso formado por quebras, oscilações e hesitações que esperávamos encontrar. Acreditávamos que, ainda que perante uma enorme diversidade interna, como se associasse diferentes trajectórias para chegar a um mesmo fim, esse percurso não deixaria de orientar-se para uma noção de espaço real. No entanto, o que acabámos por constatar, foi que, apesar de, no limite, ser essa a orientação que prevalece, o percurso que seguimos foi constantemente esgrimido entre diferentes, e muitas vezes opostos, modelos de espaço. Durante o processo de elaboração desta dissertação, e depois da sequência de *loops* a que assistimos, colocámos aliás a hipótese de que chegaríamos ao final do século contrariando o argumento de que tínhamos partido, confrontando-nos com um modelo de espaço inexoravelmente virtualizado, desligado do real, que finalmente iria triunfar e obliterar por completo a centralidade que uma concepção física de espaço tinha, apesar de tudo, vindo a conquistar. Mas até essa concepção de espaço virtual, foi tingida ao tornar-se fisicamente experienciável e passando assim a fazer parte do turbilhão em direcção à realidade que vínhamos a registar. Em todo o caso, esse modelo virtual poderia afinal ser sempre entendido como real: não apenas por, na verdade, nunca conseguir libertar-se inteiramente de uma componente física, nem por constituir-se como uma realidade em si mesma, autónoma, capaz de concorrer com outras realidades e até mesmo de se lhes sobrepor – como vimos recriar Virilio –, mas porque a própria

vida tem vindo a tornar-se crescentemente virtual – e, em última análise, é essa a nossa realidade.

O trajecto que cumprimos acabou portanto por ser marcado por uma circularidade, em constante renovação e desenvolvida a diferentes velocidades. Para além da diversidade interna que prevíamos, associou também uma diversidade externa, que lhe deu uma forma que não antecipávamos. Mais do que nos remeter para uma imagem de rede, de constelação, de sistema, ou de estrutura, composta por bifurcações, ramificações, paralelismos, etc. – imagens que podemos pensar como diagramas e identificar como bidimensionais –, o nosso trajecto remete-nos para configurações necessariamente tridimensionais, como a figura da dupla hélice de que anteriormente nos servimos, e que, agora com outros contornos, acaba por revelar-se como uma representação afinal válida para toda a nossa investigação.

Como o próprio século que nos serviu de suporte, o nosso percurso foi assim constituído por interrupções e inversões de sentido; foi conduzido através de espaços compostos por elementos que se esfumam, que se volatilizam, que ondulam, que serpenteiam, que se dobram, que se enrolam, que se entrelaçam, que se sobrepõem. Espaços esses que afinal correspondem também a um tempo marcado por elementos da mesma natureza. E porque um estudo sobre o espaço é também necessariamente um estudo sobre o tempo, presenciámos assim uma continuada exploração do espaço, à qual, recuperando uma expressão de Andrei Tarkovsky, podemos fazer corresponder um *esculpir de tempo*¹.

Numa cena do *Stalker* (1979), depois de um imenso percurso cheio de paragens e reflexões através da paisagem devastada e invisivelmente armadilhada da *Zona*, quando o professor, o escritor e o próprio stalker que os conduziu, chegam finalmente à entrada do *Quarto* – o espaço onde, supostamente, seriam realizados os mais íntimos sonhos dos seus visitantes –, num monólogo em que a personagem do escritor acaba por encarar a câmara de filmagem de frente, olhando portanto directamente para o espectador, é colocada a seguinte questão: “Dantes, o futuro era apenas a continuação do presente. Transformações vislumbravam-se muito longe, no horizonte. Agora, porém, o futuro e o presente fundiram-se. Estarão eles prontos para isto?”

Aparentemente, teremos ainda de esperar para conseguir responder.

¹ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990 (1ª edição alemã 1986).

BIBLIOGRAFIA

1. VOLUMES

AA/VV, *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005

AA/VV, *Out of Actions – Between Performance and the Object – 1949-1979*. London / New York: Thames & Hudson, 1998

ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993 (1970)

AGACINSKI, Sylviane, *Volume: Philosophies et Politiques de l'Architecture*, Paris: Éditions Galilée, 1992

AGAMBEN, Giorgio, *L'Homme sans Contenu*. Paris: Circé, 1996

ALBERRO, Alexander; **STIMSON**, Blake (editor), *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2000

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos: A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002

---, Ângelo de Sousa. *Esculturas 66-67. A Imaginação da Matéria*. Porto: Quadrado Azul, 1992

---, Bernardo Pinto de, *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Caminho, 2005

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo – Uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002

ANDERSON, Perry, *As Origens da Pós-Modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1998

ATTLEE, James; **FEUVRE** Lisa le, *Gordon Matta-Clark. The Space Between*. London: Nazraeli Press, 2003

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand, 1994 (1992)

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1957)

BADIOU, Alain, *The Century*. Cambridge: Polity Press, 2008 (2005)

BAILLY, Jean-Christophe, *Kurt Schwitters*. Paris: Hazan, 1993

BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002

BARNADA, Jaume; **ESTEBAN**, Juli (coord.), *1999 Urbanisme a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999

BARTHES, Roland, *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1997 (1957)

BATTCKOCK, Gregory (editor), *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995 (1968)

BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, 2006

---, *Baudelaire – Oeuvres Complètes*. Paris: Bouquins, 1992 (1980)

BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995 (1970)

---, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991 (1981)

BEIRÃO, Maria Fernanda Seixas Farinha, *Vivência do Espaço e do Tempo na Criação Artística*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, 1970

BELTING, Hans, *Art History after Modernism*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 2003

BENJAMIN, Andrew (editor), *Philosophy and Architecture*. London: Academy Editions, 1990

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992

BERGGRUEN, Olivier; **HOLLEIN**, Max; **PFEIFFER**, Ingrid (editors), *Yves Klein*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2004

BERLEANT, Arnold, *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992

BERMAN, Marshall, *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar*. Lisboa: Edições 70, 1989 (1982)

BEZOLLA, Tobia e **KURZMEYER**, Roman (editors), *Harald Szeemann – With By Through Because Towards despite – Catalogue of all exhibitions 1957-2005*. Wien / New York: Edition Springer, 2007

BISHOP, Claire, *Installation Art – A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005

--- (editor), *Participation*, London / Cambridge – Massachusetts: Whitechapel / The MIT Press, 2006

BLACKBURN, Simon, *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Gradiva, 1997

BÖCK, Jürgen (editor), *Da Obra ao Texto – Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2002

BOIS, Yve-Alain; **KRAUSS**, Rosalind, *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997

BOIS, Yve-Alain; **BUCHLOH**, Benjamin; **FOSTER**, Hal; **KRAUSS**, Rosalind, *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004

BORRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*. Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel, 2002 (1998)

BRAZ, Ivo, *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1967-1979)*. Lisboa: Colibri, 2007

BRITO, Ronaldo de, *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projecto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999

BRUNETTE, Peter; **WILLS**, David (editors), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge [United States]: University Press, 1994

BRUNO, Giuliana, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2007 (2002)

---, *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2007

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2000

BUCK-MORRIS, Susan, *Dreamworld and Catastrophe – The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge – Massachusetts: MIT Press, 2002 (2000)

- BURGER**, Peter, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 (1974)
- BUSKIRK**, Martha; **NIXON**, Mignon, *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1996
- CÀCERES**, Rafael de; **FERRER**, Montserrat (dir.), *Barcelona Espai Públic*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993
- CAUSEY**, Andrew, *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- CERTEAU**, Michel de, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1984
- CIRLOT**, Juan Eduardo, *Lucio Fontana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966
- CLOS**, Oriol (editor), *Barcelona. Transformació. Plans i Projects*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008
- COLES**, Alex (editor), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. London: Black Dog Publishing, 2000
- CONNOR**, Steven, *Cultura Postmoderna – Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*. Madrid: Akal, 1996 (1989)
- CRIMP**, *On the Museum's Ruins*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2000
- CROW**, Thomas, *The rise of the sixties*. London: Calmann and King, 1996
- DANTO**, Arthur, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press, 1997
- DELEUZE**, Gilles; **GUATTARI**, Félix, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004 (1972)

---, *A Thousand Plateaus*. New York: Continuum, 2007 (1980)

DEWEY, John, *Art as Experience*. New York: Perigee, 1980 (1934)

DIONÍSIO, Sant'Anna, *As Ideias de Espaço e Tempo*. Lisboa: Conferência realizada no Salão Nobre do Liceu Normal de Pedro Nunes, 1959

DISERENS, Corinne (editor), *Gordon Matta-Clark*. London / New York: Phaidon, 2003

DOHERTY, Brian, *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (1999)

DUCHAMP, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990

DUVE, Thierry de, *Kant After Duchamp*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1996

EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford / New York: Blackwell Publishers, 1991 (1990)

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989 (1962)

ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*. London / New York: Thames & Hudson, 1985

ELKINS, James, *Stories of Art*. New York / London: Routledge, 2002

---, *Master Narratives and their Discontents*. New York / London: Routledge, 2005

---, *Is Art History Global?*. New York / London: Routledge, 2007

ESQUÍVEL, Patrícia, *L'Autonomie de l'Art en Question – L'Art en tant qu'Art*. Paris: L'Harmattan, 2008

FARAGO, Claire; **PREZIOSI**, Donald, *Grasping the World – the Idea of Museum*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004

FERNANDES, João (coord.), *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Coimbra: Almedina, 2003 (1990)

FIGUEIREDO, Luciano, *Hélio Oiticica: A Pintura depois do Quadro*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008

FIGUEIREDO, Nuno; **GUARDA**, Dinis (editores), *Vídeo Arte e Filme de Arte & Ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008

FORT, Antonio; **LLOP**, Carles; **VILANOVA**, Joseph M., *La Construcció del Territori Metropolità. Morfogénesis de Barcelona*. Barcelona: Àrea Metropolitana de Barcelona / Mancomunitat de Municipis, 1999

FOSTER, Hal, *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987

---, *The Return of the Real*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1996

--- (editor), *The Anti-aesthetic – Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998

--- (editor), *Richard Serra*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2000

--- (editor), *Design and Crime (and Other Diatribes)*. New York: Verso, 2002

FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits 1954-1988*. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994

---, *O que é um Autor?* Lisboa: Vega, 1997

---, *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70, 1998 (1969)

FRAGATEIRO, Fernanda, *Caixa para Guardar o Vazio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991 (1985)

---, *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand, 1986

---, *História da Arte Ocidental 1750-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006

FRASCINA, Francis; **HARRIS**, Jonathan (editors), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: The Open University / Phaidon, 1992

FREITAS, Maria Helena de, e **WANDSCHNEIDER**, Miguel (coord.), *Ernesto de Sousa – Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1998

FREJAT, Jayme; **MONTENEGRO**, Magda Maciel; **PARREIRA**, Roberto, *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980

GAMARD, Elizabeth Burns, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000

GAUT, Berys; **LOPES**, Dominic McLver (editors), *The Routledge Companion to Aesthetics*. New York: Routledge, 2007 (2001)

GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta, 1998 (1990)

GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1970 (1941)

GIMOND, Marcel, *Comment Je Comprends la Sculpture*. Paris: Arted, 1969

GRAU, Oliver, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2003

--- (editor), *Media Art Histories*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2007

GREENBERG, Clement, *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1989 (1961)

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*. London: Oxford University Press, 1969

GULLAR, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea. Do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985

HARRISON, Charles; **WOOD**, Paul (editors), *1900-1990: Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1998

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*. London / New York: Blackwell Publishers, 1997 (1990)

HAYS, Michael (editor), *Architecture – Theory since 1968*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2000 (1998)

---, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row Publishers, 1971

HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1991 (1950)

HERTZBERGER, Herman, *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000

HERWITZ, Daniel, *Aesthetics – Key Concepts in Philosophy*. London: Continuum, 2008

HOBBS, Robert, *Alice Aycock. Sculpture and Projects*. Cambridge – Massachusetts / London: The MIT Press, 2005

HOPTMAN, Laura; **MUNROE**, Alexandra; **TATEHATA**, Akira; **ZELEVANSKY**, Lynn, *Love Forever. Yayoi Kusama 1958-1968*. Los Angeles / New York: Los Angeles County Museum of Art / The Japan Foundation / MOMA, , 1998

HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2007

HUTCHEON, Linda; **NATOLI**, Joseph (editors), *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press, 1993

HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986

JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*. London: Pimlico, 2000 (1961)

JAMESON, Fredric, *Post-Modernism or the Cultural Logic of late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2003 (1984)

---, *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern (1983-1998)*. London / New York: Verso, 1998

JAMMER, Max, *Concepts of Space – The History of Theories of Space in Physics*. New York: Dover Publications Inc, 1993 (1954)

JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1987 (1977)

JIMENEZ, Marc, *La Querelle de l'Art Contemporain*. Paris: Gallimard, 2005

JONES, Amelia; **WARR**, Tracey (editors), *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000

JUDT, Tony, *Pós-Guerra – História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70, 2005

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

KELLEY, Jeff (editor), *Essays on the Blurring of Art and Life – Alan Kaprow*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1993

KESTNER, Jeffrey; **WALLIS**, Brian (editors), *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, 1998

KLASSEN, Winand, *Architecture and Philosophy: Phenomenology / Hermeneutics / Deconstruction*. Philippines: University of San Carlos Cebu City, 1990

KLOTZ, Heinrich, *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge-Massachusetts / London – England: The MIT Press, 1988 (1984)

KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After – Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1991

KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1998 (1977)

---., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1999 (1985)

---., *Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London / New York: Thames & Hudson, 1999

KUBLER, George, *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990

KUENZLI, Rudolf (editor), *Dada*. London / New York: Phaidon Press, 2006

KWON, Miwon, *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2002

LAMSTER, Mark (editor), *Mary Miss*. New York: Princeton Architectural Press, 2004

LANGER, Susanne K. (editor), *Reflections on Art: A source book of writings by artists, critics, & philosophers*. New York: Oxford University Press, 1961

LAPICQUE, Charles, *Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée*. Paris: Grasset, 1958

LEE, Pamela M., *Object to be Destroyed*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2001 (2000)

LEFEBRE, Henri, *The Production of Space*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 1991 (1974)

LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997 (1973)

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life. Letters. Texts*. London / New York: Thames & Hudson, 1992 (1967)

LOOCK, Ulrich (editor), *AnArquitectura – de Andre a Zittel / Álvaro Siza*. Porto: Público / Fundação de Serralves, 2005

MADERUELO, Javier, *La Idea de Espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008

MARCHÁN-FIZ, Simón, *Del Art Objetual al Arte de Concepto. Epílogo sobre la Sensibilidad "Postmoderna"*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986 (1972)

---, *Las "Querellas" Modernas y la Extensión del Arte*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007

MARGOLIN, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917-1946*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1997

MATOS, Sara Antónia (editora), *Margens – Arte Contemporânea*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, 2007

McEVILLEY, Thomas, *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press / School of Visual Arts, 1999

MEIGHT-ANDREWS, A *History of Video Art. The Development of Form and Function*. Oxford / New York: Berg, 2006

MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*. London / New York: Routledge, 2007 (1945)

---, *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 2006 (1961)

MEYER, James, *Minimalism*. London / New York: Phaidon Press, 2000

MEYER-BÜSER, Susanne e **ORCHARD**, Karin (editors), *In the beginning there was Merz – from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000

MEYER-HERMANN, Eva; **PERCHUK**, Andrew; **ROSENTHAL**, Stephanie (editors), *Allan Kaprow – Art as Life*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008

MICHAUD, Yves, *L'Art à l'État Gazeux*. Paris: Éditions Stock, 2003

MILLET, Catherine, *L'Art Contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987

MILLIET, Maria Alice, *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

MOLDER, Jorge; **REIS**, Pedro Cabrita (coord.), *Pedro Cabrita Reis. Fundação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997 (1993)

MORGEN, Robert C. (editor), *Gary Hill*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 2000

MORRIS, Robert, *Continuous Projects Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge – Massachusetts / New York: The MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993

NEILL, Alex; **RIDLEY**, Aaron (editors), *Arguing about Art – Contemporary Philosophical Debates*. London / New York: Routledge, 2002 (1995)

NELSON, Robert S., **SHIFF**, Richard (editors), *Critical Terms for Art History*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 2003 (1996)

NESBITT, Kate (editor), *Theorizing a New Agenda for Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996

OLIVEIRA, Nicolas; **OXLEY**, Nicola; **PETRY**, Michael, *Installation Art in the New Millenium*. London, Thames & Hudson, 2003

PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2000

PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005

PERNES, Fernando (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999

PETZINGER, Renate; **RATTEMAYER**, Volker, *Donald Judd – Räume Spaces*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1993

PICAZO, Glòria (editor), *Siah Armajani. Espacios de Lectura – Reading Spaces*. Barcelona: Museu d'Arte Contemporani de Barcelona, 1995

PINHARANDA, João; **MELO**, Alexandre, *Arte Contemporânea Portuguesa*, Lisboa: [s. n.], 1986

PONTBRIAND, Chantal (editor), *Parachute: Essais Choisis 1985-2000*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2004

PÜHRINGER, Alexander (editor), *Bill Viola*. Salzburg: Verlag Ritter Klagenfurt, 1994

RAMÍREZ, Mari Cármen (editor), *Hélio Oiticica. The Body of Color*. London / Houston: Tate Publishing / The Museum of Fine Arts, 2007

RANCIÈRE, Jacques; *The Politics of Aesthetics*. London / New York: Continuum, 2005 (2004).

READ, Herbert; *The Meaning of Art*. Bungay / Suffolk: Penguin Books, 1950 (1931)

---; *The Art of Sculpture*. London: Faber and Faber, 1956

---, Herbert; *Art Now*. London: Faber and Faber, 1963 (1933)

REICHENBACH, Hans, *The Philosophy of Space & Time*. New York: Dover Publications Inc, 2003 (1957)

REISS, Julie H., *From Margin to Centre: The Spaces of Installation Art*, Cambridge – Massachusetts / London: The MIT Press, 1999

RENDELL, Jane, *Art and Architecture. A Place Between*, London / New York: I.B. Tauris, 2008 (2006)

RESTANY, Pierre, *Le Nouveau Réalisme*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1978

RIBERA, Oriol / **TORRA**, Ramon (coord), *Espacis Metropolitans 2000-2004 – Actuacions, Projects i Estudis de L'Àrea Metropolitana de Barcelona*. Barcelona: Àrea Metropolitana de Barcelona / Mancomunitat de Municipis, 2006

RICHTER, Hans, *Dada – Art et Anti-Art*. Bruxelles: Editions de la Connaissance, 1965

RICKEY, George, *Constructivism – Origins and Evolution*. New York: George Braziller, 1995 (1967)

RODMAN, Seldes, *Conversations with Artists*. New York: The Devin-Adair Co., 1957

ROSE, Barbara (editor), *Pollock Painting*. New York: Agrinde Publication Ltd, 1978

ROSENDO, Catarina, *Alberto Carneiro: Os primeiros anos (1963-1975)*. Lisboa: Colibri, 2007

ROSSI, Aldo, *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudi Edizioni, 1995 (1966)

RUSH, Michael, *New Media in Art*. London / New York: Thames & Hudson, 2005 (1999)

SELZ, Jean, *Decouverte de la Sculpture Moderne – Origines et Évolution*. New York: George Braziller Inc., 1963

SELZ, Peter; **STILES**, Kristine (editors), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996

SENIE, Harriet F.; *The Tilted Arc Controversy, Dangerous Precedent?*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002

SERRA, Richard, *Writings / Interviews*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1994

SONTAG, Susan, *Against Interpretation*. London: Vintage, 2001 (1961)

SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973

---, *Ser Moderno em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998

SUDERBURG, Erika (editor), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

SUMMERS, David, *Real Spaces*. London: Phaidon, 2003

TARANTINO, Michael (editor), *Pedro Cabrita Reis*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2003

TARKOVSKY, Andrei, *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990 (1986)

TUCKER, William, *The Language of Sculpture*. London: Thames & Hudson, 1981 (1974)

TUPITSYN, Margarita, *El Lissitzky – Para além da Abstracção*. Porto: Museu de Serralves / Schirmer / Mosel Verlag, 1999

VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (1966)

VIDLER, Anthony, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge – Massachusetts – London / England: The MIT Press, , 2001 (2000)

VIOLETTE, Robert, Bill Viola. *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. London / New York: Thames & Hudson, 1995

WALLIS, Brian (editor), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York/ Boston: The New Museum of Contemporary Art / Godine Publishers, 1984

WIGLEY, Mark, *The Architecture of Deconstruction – Derrida's Haunt*, Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1995 (1993)

WÖFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984

WOOD, Paul (editor), *The Challenge of the Avant-Garde*. New Haven / London: Yale University Press / The Open University, 1999

ZANINI, Walter, *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971

ZEVI, Bruno, *Saber ver Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (1948)

ZHADOVA, Larissa A., *Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, London / New York: Thames & Hudson, 1982 (1978)

ZIZEK, Slavoj, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006 (2002)

2. CATÁLOGOS

10 Contemporâneos. Porto: Fundação de Serralves, 1992

50 Espèces d'Espaces. Ouvres du Centre Georges Pompidou. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, 1998

Alberto Carneiro: Exposição Antológica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1991

Amadeo de Souza-Cardoso. Diálogo de Vanguardas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Assírio & Alvim, 2006

Ana Vieira. Porto: Fundação de Serralves, 1998

Ângelo de Sousa. Escultura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2008

Anos 70 – Atravessar Fronteiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2009

Anos 80. Lisboa: Culturgest, 1998

Anos 80. Uma Topografia. Porto: Fundação de Serralves, 2006

António Areal. Primeira Retrospectiva. Lisboa / Porto: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna / Fundação de Serralves, 1990

Arquipélagos. Lisboa / Porto: SNBA / Cooperativa Árvore, 1985 / 1986

Arte Portuguesa nos Anos 50. Lisboa / Beja: Fundação Calouste Gulbenkian / Câmara Municipal de Beja, 1992

Atitudes Litorais. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1984

Barcelona – La Segunda Renovació. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996

Barcelona in Progrés. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2004

Barcelona. Arquitectura y Ciudad 1980-1992. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992 (1990)

Barcelona. Espais i Escultures (1982-1986). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987

CIRCA 1968. Porto: Fundação de Serralves, 1999

Colaborações: Arquitectos / Artistas. Lisboa: Parque das Nações, 2000

Cruzeiro Seixas. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda / Centro de Estudos do Surrealismo, 2000

Depois de Amanhã. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

Depois do Modernismo. Lisboa: SNBA, 1983

Ernesto de Sousa: Revolution My Body. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1998

Expo '98. Arte Urbana / Urban Art. Lisboa: Parque Expo 98, 1998

Gravity and Grace – The Changing Condition of Sculpture 1965-1975. London: Hayward Gallery / The Southbank Centre, 1993

Imagens para os Anos 90, Porto: Fundação de Serralves, 1993

Intus. Lisboa: Civilização Editora, 2005

João Penalva. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1999

Kurt Schwitters – Merz – A Total Vision of the World. Bern / Basel: Benteli Publishers / Museum Tinguely, 2004

KWY. Paris 1958-1968. Lisboa: Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001

L'Espai Públic, Metropocità 1989-1999. Barcelona: Àrea Metropolitana de Barcelona / Mancomunitat de Municipis, 1999

Lisbon. World Expo 98. Projects. Lisboa: Blau, 1996

Live in Your Head – Conceito e Experimentação na Grã-Bretanha 1965-1975, Lisboa: Museu do Chiado, 2001

Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998

Manuel Alvess. Porto: Fundação de Serralves / Civilização Editora, 2008

Moradas: Ana Vieira, Catarina Câmara Pereira, Fernanda Fragateiro, Fernando Brízio. Lisboa: Fundação Carmona e Costa / Assírio & Alvim, 2008

Múltiplas Dimensões. Lisboa: Lisboa '94, 1994

Neoconcretismo / 1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984

Noronha da Costa Revisitado 1965-1983. Lisboa: Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2004

Os Novos Primitivos: Os Grandes Plásticos. Porto: Cooperativa Árvore, 1984

Pedro Cabrita Reis. Milão / Porto: Edizioni Charta / Fundação de Serralves, 1999

Perform'Arte – 1º Encontro Nacional de Performance. Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985

Perspectiva: Alternativa Zero. Porto: Fundação de Serralves, 1997

Quarto a Céu Aberto. Fernanda Fragateiro. Lisboa: Culturgest, 2003

Rachel Whiteread – House, London: Phaidon, 1995

Richard Serra. The Matter of Time. Bilbao / Göttingen: Guggenheim Bilbao / Steidl Publishers, 2005

Rui Sanches. Retrospectiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2001

Siah Armajani. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 2000

Surrealismo em Portugal 1934-1952. Lisboa: Museu do Chiado, 2001

The Art of Assemblage. New York: Museum of Modern Art, 1961

This is Tomorrow. London: Institute of Contemporary Art, 1956

3. DISSERTAÇÕES ACADÉMICAS

ABREU, José Guilherme, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, Lisboa, 2006

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. “Restauração” e “Celebração”*. Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, 1991

ALVES, Margarida Brito, *15 de Julho de 1972, 15:32 h, St. Louis, Missouri*. Prova Final / Dissertação de Final de Licenciatura em Arquitectura, Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1999

BIGGS, Elizabeth W., *Everyone Play: Sound, Public Space, and the (Re)Making of Place*. Dissertação de Doutoramento em Filosofia, Princeton: Princeton University, 2009

FERREIRA, Jorge Manuel Figueira, *A Periferia Perfeita – Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra: Departamento de Arquitectura – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009

LEAL, Miguel, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na Arte portuguesa entre 1968 e 1977*. Porto: Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras do Porto, 1997

METELO, Verónica Gullander, *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura. A Activação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, FCSH UNL, Lisboa, 2007

MONTEIRO, Francisco José Dias Santos, *The Portuguese Darmstadt Generation ¾ The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*. Dissertação de Doutoramento, University of Sheffield, Sheffield, 2003

LOURATO, Sílvia Belo da Costa Câmara, *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, FCSH UNL; Lisboa, 2009

POUSADA, Pedro Filipe Rodrigues, *A Arquitectura na sua Ausência. Presença do Objecto de Arte Para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra: Departamento de Arquitectura – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai, *Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura na Arquitectura Portuguesa entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009

SANTOS, Mariana de Lemos Pinto dos, *Percurso Teórico de Ernesto de Sousa Vanguarda & Outras Loas*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH UNL, 2003

SILVEIRINHA, Patrícia, *Processos de Abstracção nas Linguagens Visuais. Pintura, Cinema e Arte Vídeo*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa: FCSH UNL, 1998

SOUSA, Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira de, *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte contemporânea, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008

TRAQUINO, MARTA Isabel Barreto, *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: I.S.C.T.E., 2006

4. ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ALMEIDA, Bernardo Pinto de Almeida, «Depois do Oportunismo», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 29 Março-11 Abril, 1983, p. 20.

BEAR, Liza, «Splitting: The Humphrey Street House», *Avalanche*, New York, Dec. 1974, p. 34-37.

BOCHNER, Mel, «Why would anyone want to draw on the wall?», *October*, Cambridge – Massachusetts, Fall 2009, p. 35-140.

BOURDON, David, «The Razed Sites of Carl Andre», *Artforum*, New York, Oct. 1966, p. 14-17.

BRADLEY, Kim, «Collateral Damage», *Art in America*, New York, Jun.-Jul. 2008, p. 152, 153, 210.

BRETT, Guy, «Lygia Clark: In Search of the Body», *Art in America*, New York, Jul. 1994, p. 57-63 / 108.

CABÃÑAS, Kaira, «Yves Klein's Performative Realism», *Grey Room*, Cambridge – Massachusetts, N. 32 – Spring 2008, p.18-31.

CRIMP, Douglas, «Richard Serra: Sculpture Exceeded», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 18 – Fall 1981, p. 67-78.

DÉOTTE, Jean-Louis, «The Museum as the Site of Passage from Modernity to Postmodernity», *AnyPlace*, New York, 1995, p. 32-39.

FISHER, Jennifer, «Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics», *Parachute*, Montréal, N. 87 – Jui. / Aoû. / Sep. 1997, p. 4-11.

FRANÇA, José-Augusto França, «O Objecto Operatório», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 2 – Abr. 1971, p. 10-18.

---, José-Augusto França, «O D. Sebastião de João Cutileiro», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 14 – Out. 1973, p. 45-47.

GONÇALVES, Rui Mário Gonçalves, «Carta de Lisboa: Bad Painting – Bad Criticism», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 56 – Mar. 1983, p. 56.

GOUGH, Maria, «Frank Stella is a Constructivist», *October*, Cambridge – Massachusetts, N.119 – Winter 2007, p. 94-120.

GUILBAUT, Serge «The New Adventures of Avant-garde in America – Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center”», *October*, Cambridge – Massachusetts, Winter 1980, p. 61-78.

HENDERSON, Linda Dalrymple, «The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion», *Leonardo*, Cambridge – Massachusetts, N. 3 – 1984, p. 205-210.

KRAUSS, Rosalind, «Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 124 – Spring 2008, p. 125-136.

---, Rosalind, «Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 4 – Fall 1977, p. 59-67.

---, Rosalind, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 3 – Spring 1977, p. 67-81.

---, Rosalind, «Specific Objects», *Res*, Cambridge – Massachusetts, N. 46 – Autumn 2004, p. 221.

---, Rosalind, «Two moments from the Post-Medium Condition», *October*, Cambridge – Massachusetts, N.116 – Spring 2006, p. 55-62.

LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», *Arte Ibérica*, Lisboa, N. 32 – Fev. 2000, p. 43-50.

LOURENÇO, Eduardo, «Objecto Sem Pintura e Pintura como Objecto», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 2 – Abr. 1971, p. 5-9.

MANSOOR, Jaleh. «Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 124 – Spring 2008, p. 124-156.

MARCHÁN-FIZ, Simón, «La Actualidad de Kurt Schwitters», *Goya*, Madrid, N. 121 – Jul-Ago. 1974, p. 22-31.

MELO, Alexandre, «Anos 80, Alguns Artistas», *Arte Ibérica*, Lisboa, N.32 – Fev. 2000, p. 34-40.

NUNES, Paulo Simões, «Objecto, Espaço e Corpo: Judd, Serra e Heizer (Três Poéticas do Espaço)», *Arte e Teoria*, Lisboa, N. 2 – 2001.

PINHARANDA, João, «A Biblioteca já não existe», *Público*, Lisboa, 27 de Julho de 1990.

---, João, «A Casa Grande de Cabrita Reis», *Público*, Lisboa, 3 de Maio de 1990.

ROWELL, Margit, «Vladimir Tatlin: Form / Faktura», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 7 – Winter 1978), p. 83-108.

SARDO, Delfim, «Escultura e Performatividade», *Arte e Teoria*, Lisboa, N. 2 – 2001, p. 83-91

SIRATO, Charles, «Manifeste Dimensioniste», folha solta da *La Revue N+I*, Paris, 1936.

SOUSA, Ernesto de, «Ana Hatherly e a Difícil Responsabilidade da Desordem», *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 36 – Mar. 1978, p. 27-31.

WHITE, Anthony, «Industrial Painting's Utopias: Lúcio Fontana's "Expectations», *October*, Cambridge – Massachusetts, N. 124 – Spring 2008, p. 98-124.

5. SITES INTERNET

www.ubu.com

www.jstor.org

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

<http://www.bcn.cat/artpublic>

www.moma.org

<http://hemeroteca.lavanguardia.es>

<http://po-ex.net/>

<http://www.anamnese.pt>

<http://www.medienkunstnetz.de/>

6. ENCICLOPÉDIAS ONLINE

Encyclopaedia Britannica

<http://www.britannica.com/>

Stanford Encyclopedia of Philosophy

<http://plato.stanford.edu>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abreu, José Guilherme – 249n
- Acciaiuoli, Margarida – 10, 76 / 77n, 249n, 251n
- Acconci, Vito – 224, 243, 286 / 160n
- Activistas Vienenses – 286
- Adorno, Theodor W. – 37, 191 / 39n
- Agacinski, Sylviane – 221n
- Agamben, Giorgio – 107n
- Aguilar, Maria José – 211n
- Ai-Quintas, Alexandra – 244n
- Alberti, Leon Battista – 14, 181 / 201n
- Alloway, Lawrence – 93, 239 / 239n
- Almada Negreiros – 146, 204 / 203n, 204n
- Almeida, Bernardo Pinto de – 210, 211 / 192n, 210n, 211n
- Almeida, Charters de – 252
- Almeida, Helena (n. 1934) – 191, 200, 201, 212, 296 / 201n, 203n, 205n
- Almeida, Leopoldo de – 76, 250
- Almeida, Pedro Vieira de – 250 / 249n, 250n
- Álvaro, Egídio – 154, 155, 202 / 154n
- Alves, Armando – 192n
- Alves, Dário – 154n
- Alves, José Manuel Costa – 205n
- Alves, Margarida Brito – 242n, 260n
- Alvess, Manuel – 150 / 150n, 154n, 205n
- Anderson, Laurie – 161 / 160n
- Anderson, Perry – 190n
- Andrade, Pedro – 205n
- Andre, Carl – 93, 96, 97, 99, 170, 176, 193, 222 / 99n, 182n, 186n, 189n, 193n
- Annesley, David – 91, 99
- Antin, Eleanor – 230n

António Pedro – 74, 75, 307 / 75n
 Antonioni, Michelangelo – 3
 Apollinaire, Guillaume – 83 / 50n
 Aragão, António – 151
 Archigram – 239
 Archytas – 11, 15
 Areal, António – 198, 199, 207 / 199n
 Aristóteles – 11, 12
 Armajani, Siah – 263, 264, 265, 266, 267, 268, 277 / 263n, 266n, 267n
 Arman – 51, 127, 148, 307
 Armstrong, Neil – 165
 Arp, Hans – 22, 43, 74, 82 / 25n, 43n, 82n
 Arrechea, Alexandre – 233n
 Artaud, Antonin – 136 / 136n
 Asher, Michael – 182n, 183n
 Ashford, Doug – 279n
 Augé, Marc – 190 / 190n, 248n
 Ault, Julie – 279n
 Aurélio, José – 154
 Aycock, Alice – 223, 223, 227, 228, 229, 230, 308 / 160n
 Azevedo, Armando – 82 / 154n, 204n, 205n, 211n
 Babbitt, Irving – 41n
 Bach, Johannes – 132
 Bachelard, Gaston – 225, 226, 288, 305 / 196n, 226n,
 Badiou, Alain – 2, 3, 308 / 2n, 3n
 Baer, Jo – 92
 Bakema, Jacob Berend – 271
 Bal, Mieke – 5 / 5n
 Baldessari, John – 286
 Baleiras, Catarina – 236
 Ball, Hugo – 25 / 25n
 Balla, Giacomo – 25, 115, 219
 Banai, Nuit – 124 / 124n
 Bann, Stephan – 4, 245 / 245n

Baptista, Manuel – 151
 Barbosa, Manuel – 154n
 Barker, Robert – 114
 Barr, Alfred – 21
 Barrágan, Pedro – 258
 Barrias, José – 209n
 Barros, António – 204n
 Barry, Judith – 237
 Barthes, Roland – 132 / 132n, 190n
 Baselitz, Georg – 208n
 Basto, Jwow – 209n
 Batarda, Eduardo – 211n
 Battcock, Gregory – 167, 173, 176 / 93n, 95n, 97n, 99n, 155n, 156n, 167n, 173n, 174n
 Baudelaire, Charles – 24, 58, 59, 125, 270 / 24n, 58n
 Baudrillard, Jean – 292 / 190n, 292n
 Baumgarten, Alexander – 35, 103
 Bear, Liza – 160n, 162n, 223n
 Beardsley, John – 181n
 Beatles (The) – 269, 270, 308
 Becher, Bernd e Hilla – 220
 Beck, Julian – 136
 Belém, Victor – 205n
 Bell, Clive – 31 / 31n
 Bell, Larry – 99 / 183n
 Bengelis, Linda – 182n
 Benjamin, Walter – 280, 283, 288 / 280n, 283n, 284n
 Berggruen, Olivier – 124n
 Bergson, Henri – 16, 142 / 142n
 Berkeley, George – 15
 Berman, Marshall – 2, 190 / 2n, 190n
 Bértholo, René – 147, 296 / 149n
 Beuys, Joseph – 278 / 278n
 Bigelow, Kathryn – 293
 Bill, Max – 220

Bioulès, Vincent – 208n
 Bishop, Claire – 3 / 3n, 132n, 141n, 280n
 Bispo, Maria – 250n
 Bladen, Ronald – 174
 Blake, Peter – 241
 Blum, Andrea – 277
 BMPT – 208
 Bob Dylan – 308
 Boccioni, Umberto – 25, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 145, 219 / 62n, 66n, 67n
 Bochner, Mel – 99, 170, 184 / 99n, 160n
 Bofill, Ricardo – 242
 Bohigas, Oriol – 257n
 Bois, Yve-Alain – 137n
 Bojo, Dominique – 261
 Bolayi, János – 15
 Boltanski, Christian – 230n
 Bolus, Michael – 91, 99
 Borges, Jorge Luís – 3
 Borriaud, Nicolas – 280 / 280n
 Botelho, Carlos – 243
 Bourdelle, Antoine – 62, 76
 Bourdon, David – 97n
 Bourgeois, Louise – 169, 220 / 230n
 Bradwardine, Thomas – 13
 Bragança, Júlio – 205n
 Branco, Domingos Soares – 251
 Brancusi, Constantin – 40, 60, 77, 78, 79, 80, 220, 276, 307 / 40n, 60n, 85n
 Braque, Georges – 40, 51 / 40n
 Braz, Ivo – 201n
 Brecht, George – 119, 136
 Brehm, João – 205n
 Breton, Andre – 26, 80, 109, 116, 125 / 80n
 Brito, Fernando – 211n
 Brito, Ronaldo de – 138n

Broeckmann, Andreas – 294n
 Bronze, Francisco – 191
 Broodthaers, Marcel – 184
 Brown, Trisha – 160n
 Brunelleschi, Filippo – 14
 Bruno, Giuliana – 284 / 284n
 Buchloh, Benjamin – 137n
 Buckley, Jeff – 132n
 Burden, Chris – 224 / 160n, 230n
 Buren, Daniel – 175, 184, 199 / 175n, 184n, 208n
 Burger, Peter – 28, 29, 30, 31, 109 / 28n, 29n, 30n, 109n
 Burleigh, Walter – 13
 Burmester, Gerardo – 236, 236 / 211n, 212n
 Burnett, Ron – 300n
 Burnham, Jack – 291
 Burton, Scott – 277
 Buskirk, Martha – 256n, 261n
 Butler, Reg – 84, 88, 89
 Byrne, David – 242
 Cabãñas, Kaira – 124n
 Cabanne, Pierre – 107 / 105n, 107n
 Cabral, Sacadura – 251
 Cage, John – 117, 119, 127, 128, 172 / 173n
 Calapez, Pedro – 233, 254 / 209n, 211n, 212n
 Calder, Alexander – 74, 75 / 246n
 Cale, John – 132n
 Calhau, Fernando – 207, 296 / 205n
 Calheiros, Luís – 211n
 Calle, Sophie – 230n
 Câmara, Sílvia – 249 / 85n, 249n, 251n
 Campanella, Tommaso – 13
 Candilis, George – 271
 Cane, Louis – 208n
 Capdeville, Constança – 205n

Carapinha, Joaquim – 204n
 Carinhas, Nuno – 208
 Carlos, Isabel – 313 / 213n
 Carneiro, Alberto – 191, 196, 197, 198, 206, 212 / 196n, 199n, 205n, 211n
 Carneiro, Mário de Sá – 147
 Caro, Anthony – 86, 90, 91, 92, 165, 166, 174 / 157n
 Carpinteros (Los) – 233, 234 / 233n
 Carra, Carlo – 25
 Carreiro, Carlos – 154n, 211n
 Carrol, Noel – 31n
 Carvalho, José de – 296 / 205n, 209n
 Carvalho, Lima de – 204n
 Carvalho, Rosa – 211n
 Carvalho, Zulmiro de – 191, 193, 194 / 211n
 Casimiro, Manuel – 205n
 Casqueiro, Pedro – 212n
 Castillo, Marco – 233n
 Castro, Amílcar de – 138, 139
 Castro, E. M. de Melo e – 151, 152 / 152n, 203n, 205n
 Castro, Ernesto de Melo e – 75
 Castro, Joaquim Machado de – 250
 Castro, Lourdes de – 147, 148, 149, 191 / 149n
 Causey, Andrew – 84 / 84n, 277n
 Celant, Germano – 169, 184
 Certeau, Michel de – 247 / 247n
 Cesar – 148
 César, Filipa – 297
 Cesariny, Mário – 211n
 Cézanne, Paul – 32, 40, 46 / 40n
 Chadwick, Lynn – 88
 Chafes, Rui – 237, 253 / 212n
 Chalk, Warren – 239
 Chamberlain, John – 95, 186
 Charbonnier, Georges – 107 / 107n

Chia, Sandro – 208n
Chillida, Eduardo – 84, 91
Chirico, Giorgio De – 219
Christo – 147, 148, 178, 246
Clark, Lygia – 138, 139, 140, 141, 307 / 141n
Clegg and Guttman – 230n
Clemente, Francesco – 208n
Clifford, James – 281 / 281n
Coates, Nigel – 205n
Cocteau Twins (The) – 242
Coelho, Fernando Pinto – 154n, 211n
Cohen, Leonard – 132
Coles, Alex – 281n
Conduto, Fernando – 249, 252
Conduto, José – 204n, 205n
Cook, Peter – 239
Coop Himmelblau – 240, 241
Corberó, Xavier – 257n
Corbusier – 238 / 237n
Costa, Luís Noronha da – 149 / 149n, 203n, 205n
Coutinho, Gago – 251
Coutinho, Graça Pereira – 205n
Crescas, Hasdai – 13
Crick, Francis – 23
Croft, José Pedro – 233, 236, 237, 253, 254 / 211n, 212n
Crompton, Dennis – 239
Cronenberg, David – 293
Cruz, Maria Teresa – 292 / 292n
Cucchi, Enzo – 208n
Cunningham, Merce – 96, 119
Cusanus, Nicolaus – 13
Cutileiro, João – 248
Dali, Salvador – 82, 115
Danto, Arthur – 33 / 33n

Darocha – 154n
 Davies, Charlotte – 295
 Debord, Guy – 124, 125, 126, 161 / 125n, 126n
 Delaunay, Sonia – 74
 Deleuze, Gilles – 4, 212, 281 / 281n
 Democritus – 11
 Derrida, Jacques – 163n
 Descartes, René – 14, 15
 Deutsche, Rosalyn – 255, 258 / 255n
 Devade, Marc – 208n
 Dewey, John – 130, 131, 266 / 130n, 266n
 Dezeuze, Daniel – 208n, 212n
 Dias, Manuel Graça – 243, 254
 Dibbets, Jan – 182n
 Dickson, William Kennedy Laurie – 283
 Dimas – 204n
 Dine, Jim – 135
 Dionísio, Tiago – 298
 Diserens, Corinne – 160n, 223n
 Dixo, João – 154n
 Doesburg, Theo Van – 22
 Dolla, Noël – 208n
 Dorner, Alexander – 55, 56
 Downey, Juan – 160n
 Doyle, Tom – 89
 Duarte, António – 76
 Duarte, Gonçalo – 147
 Duchamp, Marcel – 48, 51, 74, 79, 80, 81, 85, 105, 106, 107, 108, 109, 115, 116, 124, 132, 148, 171, 300, 307 / 105n, 106n, 107n, 108n, 132n
 Duguet, Anne-Marie – 299 / 300n
 Duve, Thierry de – 50, 100 / 50n, 100n, 101n, 106n, 107n
 Dwan, Virginia – 177
 Eagleton, Terry – 103 / 103n
 Eco, Umberto – 131 / 131n

Edison, Thomas – 283
 Einstein, Albert – 17, 167 / 73n
 Eisenman, Peter – 162
 Eisenstein, Sergei – 383
 Elderfield, John – 20 / 19n, 20n, 21n
 Elkins, James – 2, 35, 36 / 2n, 36n
 Erskine, Ralph – 272
 Escada, José – 147
 Estrela, Alexandre – 297
 Euclides – 12, 13, 16 / 74n
 Eyck, Aldo van – 271 / 271n
 Falcão, Mário – 151
 Faria, Nuno – 193n
 Feliciano, João Paulo – 236, 237, 296
 Fellini, Federico – 220
 Ferber, Herbert – 86
 Fernandes, António Rodrigues – 251
 Fernandes, Fernando – 84, 85
 Fernandes, João – 207, 214 / 207n, 214n
 Ferreira, Ângela – 236, 253, 254
 Ferrer, Rafael – 182n
 Ferro, António – 76 / 76n
 Feyo, Salvador Barata – 76
 Figueira, Jorge – 243 / 243n
 Figueiredo, Luciano – 143n, 145n
 Filliou, Robert – 137
 Fior, Robin – 205n
 Fiz, Simón Marchán – 91 / 92n
 Flavin, Dan – 93, 96, 98, 99, 120, 170, 186, 230 / 99n, 183n, 189n
 Fleischner, Richard – 229, 247
 Fleischmann, Monika – 295
 Fleming, Dean – 165
 Fluxus – 136, 137, 278, 285
 Fonseca, António Barahona da – 151

Fontana, Lucio – 117, 119, 120 / 119n, 120n

Forakis, Peter – 91, 165

Foster, Hal – 30, 33, 61, 280 / 30n, 35n, 61n, 137n, 187n, 224n, 256n, 280n

Foucault, Michel – 3 / 3n, 4n, 124n

Fragateiro, Fernanda – 234, 235, 254

Frampton, Kenneth – 257n

França, José-Augusto – 76, 85, 192, 202, 248 / 75n, 76n, 85n, 145n, 146n, 192n, 202n, 249n

Francia, Cristiano Toraldo di – 240

Franco, Francisco – 76, 248, 251

Frascina, Francis – 109n

Freitas, Helena de – 146n

Freud, Sigmund – 82, 228

Fried, Michael – 91, 155, 156, 157 / 155n, 156n

Fry, Roger – 31

Gabo, Naum – 22, 60, 70, 71 / 60n, 70n

Gaetan – 209n, 211n

Gagarin, Yuri – 165

Gamard, Elizabeth Burns – 20 / 20n, 21n, 22n

Gan, Alexei – 35n

Gand, Henri de – 13

Gândara, Hernâni – 243

Garbo, Greta – 110

Garcia-Rossi, Horácio – 137n

Gassendi, Pierre – 13

Gauss, Johann Carl Friedrich – 15

Gaut, Berys – 31n

Gentil-Homem, Carlos – 296n

Gershuni, Moshe – 230n

Ghery, Frank – 242

Giacometti, Alberto – 45, 80, 82, 89 / 45n, 89n

Gibson, William – 293

Giddens, Anthony – 190 / 190n

Gide, Andre – 50n

Giedion, Sigfried – 225 / 225n
 Giedion-Welcker, Carola – 59 / 59n
 Giovanni, Joseph – 227n
 Girouard, Tina – 161
 Glaser, Bruce – 93 / 93n
 Glass, Philip – 96 / 160n
 Godard, Jean-Luc – 125, 220
 Gogol, Nikolai – 125
 Gomes, André – 205n
 Gonçalves Rui-Mário – 210 / 149n, 210n
 González, Julio – 45, 83, 84 / 45n, 83n
 Gonzalez-Torres, Felix – 279 / 279n
 Gooden, Carol – 159
 Goodman, Susan T. – 183
 Goossen, Eugene C. – 167
 Goretti, Barbara – 217n
 Gould, Glenn – 132
 Graham, Dan – 222, 223, 237, 286
 Grau, Oliver – 114, 299 / 114n, 294n, 295n, 299n, 300n
 GRAV – 137
 Graves, Michael – 246
 Gray, Camilla – 97n
 Green, Eleanor – 174 / 174n
 Greenaway, Peter – 242
 Greenberg, Clement – 6, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 59, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 100, 101, 118, 155, 156, 191, 307 / 39n, 41n, 43n, 44n, 45n, 46n, 49n, 50n, 87n, 89n, 100n, 156n. 221n
 Greene, David – 239
 Grenier, Catherine – 2 / 2n
 Groeneveld, Dirk – 294
 Grooms, Red – 135
 Gropius, Walter – 22, 219, 238
 Grosvenor, Robert – 91, 165
 Grosz, George – 26

Group Material – 279
Grupo 8 – 204n
Grupo Acre – 204n
Grupo Cores – 204n
Grupo Frente – 138
Grupo Puzzle – 154 / 154n, 204n
Grupo Ruptura – 138
Guattari, Félix – 4, 281 / 281n
Guedes, Pancho – 243
Guggenheim, Peggy – 276
Guilbaut, Serge – 38 / 38n, 39n
Gullar, Ferreira – 138
Gutai – 121, 284
Haacke, Hans – 184 / 182n
Habermas, Jürgen – 190
Hains, Raymond – 148
Hamilton, Richard – 47
Hammons, David – 230n
Harris, Jonathan – 109n
Harris, Suzanne – 161
Harrison, Charles – 26n, 34n, 41n, 43n, 46n, 71n, 72n, 80n, 100n, 101n, 102n, 120n, 125n, 133n, 278n
Harvey, David – 190 / 190n
Hassan, Ihab – 190n
Hatherly, Ana – 75, 151, 153, 206, 296 / 153n, 203n, 205n
Haus Rucker Co – 240
Hauser, Erich – 91
Hausmann, Raoul – 26
Hay, David – 277n
Heartfield, John – 26
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich – 33
Heidegger, Martin – 18, 107, 111, 112, 266, 267 / 107n, 267n
Heiss, Alanna – 164n, 185n
Heizer, Michael – 177, 276 / 179n, 180n, 182n

Helder, Herberto – 151, 243
 Hennings, Emmy – 25n
 Herron, Ron – 239
 Hershman, Lynn – 295
 Hesse, Eva – 169 / 172n, 182n
 Higgins, Dick – 119, 136
 Hilbert, David – 16, 169
 Hill, Gary – 237, 287
 Hitchcock, Alfred – 220
 Höch, Hanna – 26
 Holl, Steven – 243
 Hollein, Hans – 242
 Holleinm, Max – 124n
 Holt, Nancy – 229, 247
 Holzer, Jenny – 230
 Holzer, Rainer Michael – 241
 Horn, Roni – 186n
 Huelsenbeck, Richard – 25 / 25n
 Huidobro, Vicente – 74
 Humphrey, Ralph – 30, 92
 Husserl, Edmund – 17, 18, 111, 112, 113 / 17n, 111n, 113n
 Hutcheon, Linda – 190n
 Huyssen, Andreas – 190 / 190n
 Iglesias, Cristina – 231
 Independent Group – 47, 238, 271
 Insley, Will – 173
 Isidoro, Jaime – 153 / 154n
 Ivo – 211n
 Jacobs, Jane – 270 / 270n
 Jameson, Fredric – 190, 211 190n, 224n, 237n
 Jammer, Max – 13 / 11n, 13n, 14n
 Janco, Marcel – 26 / 25n
 Jardim, Reynaldo – 138
 Jeanne-Claude – 178, 246

Jencks, Charles – 241, 242 / 190n
 Jenkins, Amy – 289
 Jenney, Neil – 182n
 Johns, Jasper – 48, 98, 127
 Jonas, Joan – 286
 Jones, Amelia – 111 / 116n
 Jorge, Alice – 243
 Judd, Donald – 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 104, 155, 165, 166, 170, 185, 186, 222, 224, 307 / 93n, 94n, 95n, 99n, 100n, 101n, 155n, 159n, 166n, 186n, 189n
 Justo, José Miranda – 211
 Kabakov, Ilya – 235 / 186n, 230n
 Kahn, Louis – 238, 265
 Kakabadze – 74
 Kandinsky, Wassily – 32, 40, 74 / 32n, 40n
 Kant, Immanuel – 15, 29, 35, 40, 46, 103, 131 / 15n, 29n
 Kaprow, Allan – 119, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 143, 175, 307 / 128n, 130n, 133n
 Kaye, Nick – 94n
 Keil, Maria – 243
 Kelley, Jeff – 128n, 130n
 Kelley, Mike – 233
 Kender, John – 122
 Kestner, Jeffrey – 275 / 177n, 179n, 180n, 181n, 189n, 275n
 Kiefer, Anselm – 208n
 Kierkeby, Per – 231
 Kiesler, Frederick – 276, 277 / 277n
 King, Philip – 91
 Kirby, Michael – 173
 Kirschner, Judith Russi – 163 / 163n
 Klee, Paul – 40 / 40n, 142n
 Klein, Félix – 16
 Klein, Yves – 121, 122, 123, 124, 148, 232, 307 / 124n
 Klotz, Heinrich – 240n
 Klusczynski, Ryszard W. – 300 / 300n
 Kluttsis, Gustav – 219

Klüver, Billy – 285 / 285n
 Knowles, Alison – 137
 Kobro, Katarzyna – 74
 Kofka, Kurt – 102n
 Köhler, Wolfgang – 102n
 Kosuth, Joseph – 169
 Kotik, Charlotta – 230
 Kounellis, Jannis – 169
 Krauss, Rosalind – 36, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 81, 86, 94, 99, 161, 165, 186, 187, 188,
 189/ 59n, 62n, 65n, 86n, 94n, 99n, 101n, 137n, 161n, 186n, 187n, 189n, 226n
 Kroll, Lucien – 271
 Krueger, Myron – 294 / 294n
 Kubler, George – 225, 305 / 225n
 Kubrick, Stanley – 165
 Kusama, Yayoi – 135
 Kwon, Miwon – 280, 281 / 184n, 256n, 280n, 281n, 282n
 KWY – 152, 147, 191 / 149n
 Lacy, Suzanne – 280n
 Lagarto, António – 205n
 Lampsacus, Strato de – 12
 Lamster, Mark – 226n
 Lang, Fritz – 220
 Lang, K. D. – 132n
 Langer, Susanne – 140
 Lapa, Álvaro – 205n, 209n, 211n
 Lapa, Querubim – 243
 Larsen, Lars Bang – 280 / 280n
 Laurel, Brenda – 299
 Leal, Miguel – 194, 199 / 194n, 199n
 Lebel, Jean-Jacques – 136, 154 / 136n
 Lee, Pamela M. – 159n, 160n, 161n, 162n, 163n
 Lefebvre, Henri – 4, 272, 273 / 273n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm – 15
 Léon, Ana – 211n

Lessing, Gotthold – 41, 60 / 42n, 60n
Levine, Les – 173
Lew, Jeffrey – 160
Lewis, David – 239 / 239n
LeWitt, Sol – 93, 96, 99, 169, 170, 222 / 99n, 189n
Libera, Adalberto – 220
Licht, Jennifer – 183, 230 / 183n
Lichtenstein, Roy – 98
Lima, António Belém – 243
Lima, Aureliano – 84
Lin, Maya – 248
Lipchitz, Jacques – 45 / 45n
Lippard, Lucy – 168, 169 / 168n
Lipton, Seymour – 86
Lissitsky – 22, 53, 54, 55, 56, 72, 73, 115, 120, 220, 307 / 53n, 54n, 56n, 72n
Lissitzky-Küppers – 54n, 56n
Lobachevsky, Nikolai Ivanovich – 15, 16, 72
Locke, John – 14
Loff, Teresa – 204n
Long, Richard – 176, 276 / 182n, 186n
Lopes, Dominic McLver – 31n
Lorca, Federico García – 268
Lourenço, Eduardo – 192 / 192n
Lowinger, Rosa – 233n
Lucretius – 12
Lumière (Irmãos) – 283
Lyotard, Jean-François – 190 / 190n
Macedo, Diogo de – 76
Maciunas, George – 136, 137 / 137n
Magar, Anthony – 91, 165
Maia, Canto da – 76
Malevich, Kasimir – 33, 34, 35, 36, 53, 72, 307 / 34n, 142n
Malina, Judith – 136
Mallarmé, Stéphane – 50n

Mamouliau, Rouben – 110
 Manet, Édouard – 35, 46
 Mangold, Robert – 92, 98
 Mangurian, Robert – 242
 Manovich, Lev – 290n
 Manta, João Abel – 243
 Manzoni, Piero – 169
 Marcks – 89n
 Marden, Brice – 92, 98
 Marey, Etienne-Jules – 283
 Maria, Walter de – 176, 177, 181, 182 / 177n, 181n, 182n
 Marinetti, Filippo Tommaso – 25, 145 / 50n
 Marino, Marino – 89 / 89n
 Marques, José Alberto – 151
 Martin, Agnes – 92
 Mateus, Cristina – 297
 Matisse, Henri – 40 / 40n
 Matos, Sara Antónia – 292n
 Matta-Clark, Gordon – 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 185, 223, 224 / 159n, 160n, 161n, 162n, 163n, 164n, 182n, 223n
 McCracken, John – 99
 McEvelley, Thomas – 51 / 51n
 McLaughlin, Mundy – 279n
 McLuhan, Marshall – 285 / 285n
 McShine, Kynaston – 98, 182
 Medalla, David – 276 / 182n
 Melcher, Tamara – 165
 Melnikov, Konstantin – 219
 Melo, Alexandre – 212 / 209n, 212n
 Mendes, Albuquerque – 154n, 205n, 211n
 Meneres, Clara – 204n, 205n
 Merleau-Ponty, Maurice – 18, 111, 112, 113, 129, 130, 139, 165, 166, 288, 307 / 112n, 113n, 142n, 288n
 Merz, Mario – 169, 222

Metelo, Verónica Gullander – 151n, 153n
 Mettrie, Julien Offray de la – 111 / 111n
 Meunier, Constantin – 62
 Meyer, James – 93n, 94n, 166n, 167n, 186n
 Meyer, Ursula – 173
 Meyer-Büser, Susanne – 19n
 Meyers, Forrest – 91, 165
 Michaud, Yves – 33 / 33n
 Middletown, Richard of – 13
 Mileu, Elisabete – 154n
 Miller, Dorothy – 49
 Millet, Catherine – 137n, 208n
 Millet, Maria Alice – 141 / 141n
 Minkowski, Hermann – 17, 74 / 74n
 Miró, Joan – 40, 74 / 40n
 Miss, Mary – 223, 224, 226, 227, 228, 231, 277, 307 / 227n
 Mogensen, Paul – 92, 98
 Moholy-Nagy, Lazlo – 22, 72, 74, 75 / 75n
 Mondrian, Piet – 22, 32, 40, 115, 142, 219, 239 / 40n, 142n
 Monet, Claude – 114
 Monte, James – 182n
 Monteiro, Francisco Santos – 151n
 Moore, Charles – 243, 274
 Moore, Henry – 88, 89, 90 / 88n, 89n
 Morais, Graça – 154n
 More, Henry – 14
 Morellet, François – 137n
 Morris, Robert – 93, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 155, 166, 168, 169, 228 / 99n, 102n, 155n, 168n, 182n, 183n, 189n
 Mosset, Olivier – 208n
 Moura, Leonel – 208, 296 / 205n, 209n
 Munari, Bruno – 203
 Muybridge, Eadweard – 283
 Nike, Frieder – 290

Namuth, Hans – 118, 129 / 118n
 Natalini, Adolfo – 240
 Natoli, Joseph – 190n
 Nauman, Bruce – 222, 232, 237, 286 / 182n, 230n
 Nees, Georg – 290
 Nelson, Robert S. – 111n
 Nery, Eduardo – 244 / 243n
 Newman, Barnett – 98 / 101n
 Newton, Isaac – 14, 15 / 14n
 Nicholson, Ben – 74
 Noguchi, Isamu – 85n
 Nogueira, Rolando Sá – 243
 Noland, Kenneth – 156 / 101n
 Noll, Michael – 290
 Nonas, Richard – 161
 Norberg-Schulz, Christian – 247 / 247n
 Novros, David – 92, 98, 165
 O'Doherty, Brian – 173
 Oiticica, Hélio – 141, 142, 143, 144, 307 / 141n, 142n, 143n, 144n, 145n
 Olaio, António – 297
 Oldenburg, Claes – 135, 242, 307
 Olitski – 156
 Oliva, Achille Bonito – 208n
 Oliveira, Fernando M. – 211n
 Oliveira, Nicolas de – 3 / 3n
 Ono, Yoko – 136, 285
 Onofre, João – 297
 Oppenheim, Dennis – 159, 176, 179, 180, 229 / 179n, 180n, 182n
 Orchard, Karin – 19n, 21n
 Orfão, Rui – 212 / 204n
 Ortiz, Raphael Montañez – 119
 Ortner, Laurids – 240
 Ortner, Manfred – 240
 Oud, J. J. Pieter – 219

Oursler, Tony – 289
Owens, Craig – 189 / 189n
Oxley, Nicola – 3n
Pach, Walter – 105
Pacquement, Alfred – 255n
Paik, Nam June – 119, 136, 285, 288
Pallasmaa, Juhani – 284 / 284n
Palma, Miguel – 236
Palolo, António – 206, 207, 296 / 204n, 205n, 209n, 211n
Pane, Gina – 286
Paolozzi, Eduardo – 88, 89
Pape, Lygia – 138, 139
Parc, Julio Le – 137n
Park Place Group – 91, 165
Parmentier, Michel – 208n
Pasch, Moritz – 16
Passos, John dos – 125
Patritius, Franciscus – 13
Peirce, Charles Sanders – 161
Peixinho, Jorge – 151 / 203n, 205n
Penalva, João – 235, 236, 307
Perdigão, Azeredo – 217, 200 / 200n
Perec, Georges – 3, 125
Pessoa, Fernando – 147
Peret, Benjamin – 116
Pernes, Fernando – 213 / 203n
Perreault, John – 172 / 173n
Pessoa, Alberto – 243
Pestana, Ção – 204n
Pestana, Silvestre – 212 / 296
Petry, Michael – 3n
Pevsner, Anton – 70, 71 / 70n
Pfeiffe, Ingrid – 124n
Phelan, Wynne H. – 142n

Philoponus – 12
 Picabia, Francis – 74
 Picasso, Pablo – 36, 40, 44, 45, 51, 66, 67, 68, 72, 81, 83, 84, 307 / 40n, 44n, 45n, 66n, 67n
 Picazo, Glòria – 263n, 267n
 Pincemin, Jean-Pierre – 208n
 Pincus-Witten, Robert – 168
 Pinharanda, João – 213, 216 / 209n, 213n, 216n
 Pinheiro, Costa – 147
 Pinheiro, Jorge – 191, 192, 207
 Pinheiro, Júlio – 192n
 Pinho, Manuel António – 253n
 Pinot-Gallizio, Giuseppe – 126
 Pinto, António Cerveira – 208, 296 / 209n
 Pinto, António Manuel – 253
 Pinto, Espiga – 153
 Pinto, Rocha – 209n
 Piper, Adrian – 289 / 230n
 Pistoletto, Michelangelo – 169
 Pitágoras – 11
 Platão – 11, 31
 Plewe, Daniela Alina – 295
 Poincaré, Henri – 16, 169
 Polke, Sigmar – 208n
 Pollock, Jackson – 98, 117, 118, 120, 128, 129, 134, 168, 307 / 101n, 128n, 129n, 168n
 Pomar, Júlio – 243
 Pomar, Víctor – 205n, 209n
 Pombo, Sérgio – 209n
 Popper, Frank – 300 / 300n
 Portinari, Cândido – 154n
 Portoghesi, Paolo – 208, 241
 Portugal, Pedro – 211n, 212n
 Pousada, Pedro – 219n
 Princenthal, Nancy – 266, 266n

Prix, Wolf D. – 241
 Proença, Pedro – 211n, 212n
 PULSA – 183n
 Punni, Iwan – 115
 Quatro Vintes – 192
 Quintas, Rudolfo – 298
 Rainer, Yvonne – 96
 Ramírez, Mari Carmen – 142n, 144n
 Rauschenberg, Robert – 48, 51, 92, 98, 119, 127, 285 / 50n, 159n, 285n
 Raysse, Martial – 127
 Read, Herbert – 87, 88 / 31n, 87n, 88n, 221n
 Rego, Paula – 211n
 Reich, Steve – 96
 Reichardt, Jasia – 291
 Reichenbach, Hans – 16 / 16n
 Reiner – 189n
 Reinhardt, Ad – 101n
 Reis, Pedro Cabrita – 215, 216, 217, 218, 233, 236, 237, 254, 307 / 211n, 212n, 216n, 217n, 226n
 Reiss, Julie H – 3, 175, 183 / 3n, 175n, 183n
 Rendell, Jane – 275 / 275n
 Resnais, Alain – 3
 Restany, Pierre – 48
 Ribeiro, Alfredo Queirós – 204n
 Richards, M. C. – 119
 Richter, Hans – 25n
 Riemann, Bernhard – 16
 Rietveld, Gerrit – 219
 Riley, Terry – 96
 Rilke, Rainer Maria – 59 / 59n
 Robalo, Lurdes – 209n
 Rocha, Arlindo – 85, 249
 Rocha, Da – 205n
 Rocha, Madeira da – 204n

Rocha, Miguel Ângelo – 236, 236
Rodchenko, Aleksander – 34, 35, 70, 142, 193 / 35n
Rodin, Auguste – 61, 62, 76, 78, 187 / 62n
Rodrigues, António – 195n
Rodrigues, José – 192n, 205n
Rodriguez, Dagoberto – 233n
Rohe, Mies van der – 22, 238
Rollins, Tim – 279n
Rosa, Artur – 191, 199, 200 / 200n, 203n
Rosa, Artur – 251
Rosa, Clotilde – 151 / 203n
Rosa, Joana – 212
Rosa, Joana Almeida – 205n
Rose, Barbara – 118 / 118n
Rosenberg, Harold – 118 / 118n
Rosendo, Catarina – 196n
Ross, Charles – 173
Rossi, Aldo – 224, 305 / 225n
Rosso, Medardo – 62
Roszak, Theodore – 86
Rotella, Mimmo – 148
Rothko, Mark – 101n
Rowell, Margit – 69n
Ruda, Edwin – 165
Ruivo, Ana – 196n
Rush, Michael – 291 / 290n, 291n
Russolo, Luigi – 25 / 119n
Ryman, Robert – 50, 92 / 182n
Saarinen, Eero – 238 / 238n
Saint-Phalle, Niki de – 127
Saint-Simon, Henri de – 28
Salazar, António de Oliveira – 75
Saldanha, Tília – 204n, 205n
Samaras, Lucas – 138

Sampaio, António – 154n
 Sanches, Rui – 233, 234, 236, 253 / 211n, 212n
 Sandler, Irving – 95n
 Santa-Rita, Guilherme de – 135, 147, 204
 Santos, Adèle Naudé – 277
 Santos, José Laranjeira – 251
 Santos, Leonel dos – 150n
 Santos, Mariana Pinto dos – 202n
 Sarmento, Julião – 207, 233, 296 / 205n, 209n, 211n, 212n
 Sartre, Jean-Paul – 18, 112
 Saytour, Patrick – 208n
 Schimmel, Paul – 117, 134 / 117n, 118n, 134n
 Schlemmer, Oskar – 116 / 116n
 Schneeman, Carolee – 136
 Schneider, Gregor – 231, 308
 Schulz, Isabel – 19n
 Schuster, Jean – 132n
 Schütte, Thomas – 233
 Schwitters, Kurt – 19, 20, 21, 22, 27, 31, 53, 73, 115, 120, 128, 134, 219, 307 / 19n, 20n, 21n, 22n, 27n, 73n
 Scott, Tim – 91
 Seitz, William C. – 50 / 50n
 Seixas, Cruzeiro – 81, 149, 307
 Selz, Jean – 57, 59 / 57n, 294n
 Selz, Peter – 105n, 108n, 125n, 126n
 Sena, António – 205n
 Sendas, Noé – 297
 Senie, Harriet F. – 259 / 256n, 259n
 Serpa, Luís – 208 / 209n
 Serra, Narcís – 257n
 Serra, Richard – 171, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 286, 308 / 171n, 182n, 255n, 256n, 257n, 259n, 260n, 261n
 Severini, Gino – 25
 Shapiro, Joel – 182n

Sharp, Willoughby – 182
 Shaw, Jeffrey – 294 / 294n
 Shiff, Richard – 111n
 Shimamoto, Shōzō – 117, 120, 121
 Shunk, Harry – 121
 Silva, Conceição – 243, 249
 Silva, Jaime – 154n
 Silva, João Gomes da – 254
 Silva, Lisa Santos – 205n
 Silva, Sena da – 205n
 Sirato, Charles – 73 / 73n, 74n
 SITE – 240, 308
 Smith, David – 85, 86, 87, 90, 91, 92 / 87n, 89n, 90n 157n
 Smith, David Woodruff – 17n, 18n
 Smith, Tony – 93, 94, 173, 174 / 94n
 Smithson, Allison e Peter – 270, 276
 Smithson, Robert – 94, 99, 159, 170, 171, 172, 178, 180, 276 / 94n, 99n, 178n, 179n, 180n, 182n, 189n
 Smyth, Ned – 247
 Soares, Miguel – 297, 298
 Sobrino, Francisco – 137n
 Sócrates – 31
 Sola, Bernardo de – 258
 Sonnier, Keith – 159n, 182n
 Sontag, Susan – 134 / 134n
 Sousa, Ângelo de – 191, 192, 193, 206, 296 / 192n, 193n, 203n, 205n, 209n
 Sousa, Ernesto de – 155, 203, 204, 205, 206, 211, 296, 307 / 136n, 153n, 200n, 296n
 Sousa, Pedro Pereira de – 200n, 252n
 Souza-Cardoso, Amadeo de – 146, 147, 204 / 146n, 154n
 Spanudis, Theon – 138
 Spector, Nancy – 4
 Spero, Nancy – 230n
 Spiegel, Olga – 259n
 Spuerri, Daniel – 148

Stein, Joel – 137n
Steinman, Barbara – 230n
Stella, Frank – 49, 50, 92, 93, 98, 156, 172, 191, 307 / 50n, 92n, 93n, 173n
Stepanova, Varvara – 35n
Stern, Robert – 242
Stiles, Kristine – 105n, 108n, 125n, 126n, 294n
Still – 101n
Storr, Robert – 230
Strauss, Wolfgang – 295
Sugarman, George – 89
Sullivan, Louis – 92n
Summers, David – 4, 244 / 244n
Superstudio – 240
Suvero, Mark Di – 86, 91, 165, 166 / 166n
Swiczinsky, Helmut – 241
Szeemann, Harald – 203
Talking Heads – 242
Tanaka, Atsuko – 284
Tange, Kenzo – 238
Tarkovsky, Andrei – 3, 309 / 309n
Tati, Jacques – 220, 241
Tatlin, Vladimir – 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 97, 142, 276, 307 / 67n, 69n
Tauber, Sophie – 25n
Tavares, Joaquim – 204n
Tavares, Salette – 151 / 151n
Taveira, Tomás – 243
Team X – 270
Telesio, Bernardino – 13
Thalacker, Don – 261n
Theophrastus – 12
Thoeren, Nina – 136n
Tinguely, Jean – 127, 148
Tiravanija, Rirkrit – 279
Toffler, Alvin – 190n

Toroni, Niele – 208n
Torres, Rui – 151 / 151n
Toscano, Rui – 297
Toussaint, Michel – 208
Trakas, George – 224
Truitt, Anne – 98, 99
Tuan, Yi-Fu – 247 / 247n
Tucker, Marcia – 182n
Tucker, William – 91 / 59n
Tudela, Pedro – 297
Tudor, David – 119, 127
Tumarkin, Susan – 230
Tupitsyn, Margarita – 53 / 53n
Turnbull, William – 88
Turrel, James – 178, 183, 236, 242
Tzara, Tristan – 26 109 / 25n, 26n
Uecker, Gunther – 182n
Utzon, Jörn – 238
Va, Barry Le – 182n
Valensi, André – 208n
Valledor, Leo – 165
Varela, Artur de – 205n
Varela, Mário – 205n, 209n
Varian, Elayne – 173 / 173n
Vasconcelos, António Pedro – 203n
Vasconcelos, José Manuel – 296
Vasulka, Steina e Woody – 285
Vautier, Ben – 136, 137 / 137n
Venturi, Robert – 237, 241, 242 / 190n, 238n
Vertov, Dziga – 220, 283
Vespeira, Marcelino – 82
Viallat, Claude – 208n
Vicente, Manuel – 243
Vidler, Anthony – 4, 288, 292 / 288n, 292n

Vidor, King – 220
Vieira, Ana – 191, 194, 195, 197, 206, 307 / 196n, 205n
Vieira, Egas – 254
Vieira, João – 147, 152, 204, 206, 207 / 152n, 205n
Vieira, Jorge – 85, 252
Vieira, Leonel – 209
Vieira, Manuel – 211n
Vieira, Pires – 205n
Violette, Robert – 288n
Villégle, Jacques – 148
Vinci, Leonardo da – 13
Viola, Bill – 187, 288 / 288n
Virilio, Paul – 4, 293, 308 / 293n
Voss, Jan – 147
Vostell, Wolf – 152
Wachowski, Andy e Lana – 293
Wagner, Richard – 20
Wagstaff Jr., Samuel J. – 98
Wainwright, Rufus – 132n
Waldhauer, Fred – 285n
Wallis, Brian – 177n, 179n, 180n, 181n, 189n, 275n
Walther, Franz Erhard – 183n
Wandschneider, Miguel – 202n
Warhol, Andy – 96, 98, 284 / 285n
Warr, Tracey – 116n
Watson, James – 23
Webb, Michael – 239
Weber, Max – 28
Wegman, William – 160n
Weinbren, Grahame – 295
Weiner, Lawrence – 184 / 230n
Weinrib, David – 89
Weissmann, Franz – 138, 139
Weyergraf-Serra, Clara – 256n, 261n

White, Anthony – 119n
 Whiteread, Rachel – 239 / 232n
 Whitman, Robert – 135 / 285n
 Whitman, Walt – 265
 Wilson, Louise – 293n
 Wines, James – 240
 Wleidlé, W. – 140
 Wodiczko, Krzysztof – 232 / 233n
 Wood, Paul – 26n, 28n, 34n, 41n, 43n, 46n, 71n, 72n, 80n, 100n, 101n, 102n, 120n, 125n, 133n, 278n
 Woods, Shadrach – 271
 Woolf, Virginia – 125
 Wotruba – 89n
 Xana – 211n
 Xavier, José – 150n
 Yamasaki, Minoru – 241n
 Yeco, Miguel – 212 / 154n
 Yoshihara, Jirō – 121
 Young, La Monte – 96
 Yvaral, Jean-Pierre – 137n
 Zalta, Edward N. – 18 n
 Zamp-Kelp, Günter – 240
 Zanini, Walter – 75n, 83n
 Zarco, Gonçalves – 76, 248
 Zevi, Bruno – 221 / 221n
 Zimbardo, Manuel – 148
 Zíngaro – 208
 Žižek, Slavoj – 2, 293 / 2n, 293n

ÍNDICE DE IMAGENS

- 001 – Kurt Schwitters, *Merzbild*, 1918-19
- 002 – Kurt Schwitters, *Merzbild*, 1921
- 003 – Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937
- 004 – Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937
- 005 – Kasimir Malevich, *Quadrado Preto sobre fundo Branco*, 1913-15
- 006 – Kasimir Malevich, *Branco Sobre Branco*, 1918
- 007 – Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907
- 008 – Pablo Picasso, *Nature-Morte à la Chaise Cannée*, 1912
- 009 – Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956
- 010 – Robert Rauschenberg, *Collection*, 1954
- 011 – Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, da série *Black Paintings*, 1959
- 012 – Lissitzky, *Proun 10*, 1919
- 013 – Lissitzky, *Proun RV N.2*, 1923
- 014 – Lissitzky, *Prounraum*, 1923 – (reconstrução executada em 1965)
- 015 – El Lissitzky, *Abstraktes Kabinett* na Landesgalerie, Hanover, 1927-28 (fotografia de 1935)
- 016 – Umberto Boccioni, *Sviluppo di una Bottiglia nello Spazio*, 1912
- 017 – Umberto Boccioni, *Forme uniche della Continuità nello Spazio*, 1913
- 018 – Pablo Picasso, *Guitare*, 1912
- 019 – Pablo Picasso, *Guitare*, 1914

- 020 – Vladimir Tatlin, *Contra-Relevo*, 1915
- 021 – Vladimir Tatlin, Primeira maquete do *Monumento para a Terceira Internacional*, 1920.
- 022 – Vladimir Tatlin, *Letatlin*, 1929-30 – maquete
- 023 – Alexander Rodchenko, *Construção Espacial no. 12*, c. 1920
- 024 – Naum Gabo, *Coluna*, 1923 – (reconstrução de 1975)
- 025 – Lazlo Moholy-Nagy, *Modulador de Espaço*, 1923-30 – maquete
- 026 – António Pedro, *Aparelho Metafísico de Meditação*, 1935
- 027 – Constantin Brancusi, *The Fish*, 1922
- 028 – Marcel Duchamp, *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals*, 1913-1915
- 029 – Alberto Giacometti, *La Boule Suspendue*, 1930-31 (reconstrução de 1965)
- 030 – Picasso, *Le Verre d'Absinthe*, 1914
- 031 – Cruzeiro Seixas, *L' Opreisseur*, 1951
- 032 – Cruzeiro Seixas, *Objecto Quotidiano*, 1951
- 033 – Marcelino Vespeira, *Menino Imperativo*, 1952
- 034 – Constantin Brancusi, *Growth*, 1938
- 035 – Picasso, *Construção em Metal / Projecto para um Monumento a Guillaume Apollinaire*, 1929-30
- 036 – Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1953
- 037 – David Smith, *Blackburn: Song for an Irish Blacksmith*, 1949-52
- 038 – Anthony Caro, *Early One Morning*, 1962
- 039 – John Chamberlain, *Velvet White*, 1962
- 040 – Donald Judd, *Untitled*, 1963 (reconstrução de 1991)
- 041 – Donald Judd, *Untitled*, 1963 (reconstrução de 1991)

- 042 – Sol LeWitt, *Wall Structure*, 1963
- 043 – Dan Flavin, *The Diagonal of May 25 (to Robert Rosenblum)*, 1963
- 044 – Carl Andre, *Pyramid*, 1959 (reconstrução de 1970)
- 045 – Robert Morris, Vista da exposição na Green Gallery, Nova Iorque, 1964
- 046 – Robert Morris, *Corner Piece*, 1964
- 047 – Robert Morris, *Mirrored Cubes*, 1965
- 048 – David Novros, *Untitled*, 1965
- 049 – Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1961
- 050 – Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1913
- 051 – Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913
- 052 – Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917
- 053 – Iwan Punni, Vista da exposição na Sturm Galerie, Berlim, 1921
- 054 – *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938
- 055 – Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String* / Vista da exposição *First Papers of Surrealism*, 1942
- 056 – Jackson Pollock, *One (Number 31)*, 1950
- 057 – Lucio Fontana, *Concetti Spaziali*, 1955
- 058 – Lucio Fontana, *Concetti Spaziali*, 1959
- 059 – Shimamoto, *Buracos*, c. 1950
- 060 – Yves Klein / Harry Shunk, *Le Saut dans le Vide*, 1960
- 061 – Yves Klein, *Anthropométries*, 1960
- 062 – Yves Klein, *Anthropométries*, 1960
- 063 – Yves Klein, *Le Vide*, 1958
- 064 – Yves Klein, *Le Vide*, 1958
- 065 – Giuseppe Pinot-Gallizio, *La Caverna dell'Antimateria*, 1959

- 066 – Arman, *Le Plein*, 1960
- 067 – Jackson Pollock fotografado por Hans Namuth, 1950
- 068 – Jackson Pollock fotografado por Hans Namuth, 1950
- 069 – Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959
- 070 – Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959
- 071 – Allan Kaprow, *Yard*, 1961
- 072 – Claes Oldenburg, *The Store*, 1961
- 073 – Yayoi Kusama, *Kusama's Peep Show / Endless Love Show*, 1966
- 074 – Lucas Samaras, *Room #1*, detalhe da instalação da Green Gallery em Nova Iorque, 1964
- 075 – Lygia Clark, *Casulo*, 1958
- 076 – Lygia Clark, *Bicho*, 1960-63
- 077 – Lygia Clark, *Bicho*, 1960-63
- 078 – Lygia Clark, *Lovas Sensoriais*, 1968
- 079 – Helio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1960
- 080 – Helio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1960
- 081 – Helio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1966
- 082 – Helio Oiticica a usar o Parangolé P04 capa 0,1 em 1964 – *Still* do filme *H.O.* (1979) de Ivan Cardoso
- 083 – Guilherme de Santa-Rita, *A Decomposição Dynamica de uma Mesa + Estylo do Movimento*, 1912
- 084 – Amadeo de Souza-Cardoso, *Cozinha da Casa de Manhoufe*, 1913
- 085 – Amadeo de Souza-Cardoso, *Coty*, 1913
- 086 – Lourdes de Castro, *Máquina de Escrever*, 1961

- 087 – Lourdes de Castro e Manuel Zimbro, *As Cinco Estações / Teatro de Sombras*, 1976
- 088 – Luís Noronha da Costa, *Sem Título*, 1967
- 089 – Manuel Alvess, *Realité*, c. 1970
- 090 – Manuel Alvess, *Couleurs Virtuelles ou D'Alvess (vert)*, c. 1970
- 091 – Manuel Alvess, *Couleurs Virtuelles ou D'Alvess (vert)*, c. 1970
- 092 – João Vieira, Ritual de destruição da exposição *O Espírito da Letra*, 1970
- 093 – Ana Hatherly, *Rotura*, 1977
- 094 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974
- 095 – Gordon Matta-Clark, *Four Corners*, 1974
- 096 – Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, 1972
- 097 – Gordon Matta-Clark, *Window Blow-Out*, 1976
- 098 – Gordon Matta-Clark, *Circus*, 1978
- 099 – Sol LeWitt, *Modular Cubic Structure*, 1996
- 100 – Mel Bochner, *Fibonacci Progression*, 1966
- 101 – Carl Andre, *Equivalent VII*, 1966
- 102 – Richard Serra, *Spalshing*, 1968
- 103 – Richard Serra, *Casting*, 1969
- 104 – Robert Smithson, *A Non-Site*, 1968
- 105 – Tony Smith, *Smoke*, 1967
- 106 – Ronald Bladen, *X*, 1967
- 107 – Robert Long, *A Line made by Walking*, 1967
- 108 – Michael Heizer, *Double Negative*, Virgin River Mesa, 1969-1970
- 109 – Walter de Maria, *The Lightning Field*, New Mexico, 1969-77
- 110 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, 1970

- 111 – Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Coast – One Million Square Feet*, Little Bay, 1968-1969
- 112 – Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, Rifle, 1970-72
- 113 – Walter de Maria, *Earth Room*, Nova Iorque, 1977
- 114 – Mel Bochner, Fig. 114 – Mel Bochner, *Measurement: Room*, Instalação na Galerie Heiner Friedrich, Munique, 1969
- 115 – Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973
- 116 – Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973
- 117 – Jorge Pinheiro, *Sem Título*, 1969
- 118 – Ângelo de Sousa, *Sem Título*, 1965-66
- 119 – Ângelo de Sousa, *Sem Título*, 1965-66
- 120 – Ângelo, *Sem Título*, 1968
- 121 – Ana Vieira, *Ambiente*, 1971
- 122 – Ana Vieira, *Ocultação / Desocultação*, 1978
- 123 – Ana Vieira, *Ocultação / Desocultação*, 1978
- 124 – Alberto Carneiro, *O Canavial: Memória-Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968
- 125 – Alberto Carneiro, *Uma Linha para os Teus Sentimentos Estéticos*, 1970-71
- 126 – António Areal, *Caixa Nº 6. Em cima, um Arquétipo Divino com Atributos Iconograficamente Formulados*, 1969
- 127 – Artur Rosa, *Evolução de um Cubo*, FCG, Lisboa, 1969
- 128 – Helena Almeida, *Sem Título*, 1968
- 129 – Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976
- 130 – Pedro Cabrita Reis, *A Casa do Esquecimento*, 1990
- 131 – Pedro Cabrita Reis, *Alexandria*, Convento de S. Francisco, Beja, 1990

- 132 – Pedro Cabrita Reis, *Monumento a José de Azeredo Perdigão*, Lisboa, 1997
- 133 – Pedro Cabrita Reis, *Catedral # 3*, Serralves, Porto, 1999
- 134 – Umberto Boccioni, *La Strada entra nella Casa*, 1911
- 135 – Louise Bourgeois, *Femmes-Maison*, 1945-47
- 136 – Louise Bourgeois, *Femmes-Maison*, 1945-47
- 137 – Max Bill, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1952-52
- 138 – Mario Merz, *Igloo*, 1971
- 139 – Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair*, 1965-68
- 140 – Bruce Nauman, *Corridor*, 1968-70
- 141 – Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1978
- 142 – Mary Miss, *Perymeters / Pavillions / Decoys*, Roslyn, 1977-78
- 143 – Mary Miss, *Perymeters / Pavillions / Decoys*, Roslyn, 1977-78
- 144 – Alice Aycock, *Maze*, New Kingston, 1972
- 145 – Alice Aycock, *Low Building with Dirt Floor (For Mary)*, New Kingston, 1973
- 146 – Alice Aycock, *Stairs (These Stairs can be Climbed)*, 1974
- 147 – Dennis Oppenheim, *Exit for the South Bronx*, 1979
- 148 – Per Kirkeby, *Baksteensculptuur*, 1988
- 149 – Cristina Iglesias, *Sem Título*, 1990
- 150 – Gregor Schneider, *Das Tote Haus Ur*, Rheydt, 1985-2001
- 151 – Rachel Whiteread, *House*, Londres, 1993-94
- 152 – José Pedro Croft, *Sem Título*, 1993
- 153 – Rui Sanches, *Et in Arcadia Ego, segundo Poussin*, 1984
- 154 – Fernanda Fragateiro, *Instalação na Sala Sul*, 1990
- 155 – João Penalva, *LM44/EB61*, 1995
- 156 – Corbusier, *Capela em Ronchamp*, 1950

- 157 – Eero Saarinen, Terminal da TWA no aeroporto JFK, Nova Iorque, 1956
- 158 – Jörn Utzon, Ópera de Sidney, 1957
- 159 – Archigram, *Walking Cities*, 1963
- 160 – Superstudio, *Monumento Contínuo*, 1969
- 161 – SITE, *Peeling Project*, Richmond, 1972
- 162 – Haus Rucker Co, *Giant Billiards*, Nova Iorque, 1970
- 163 – Claes Oldenburg, *Giant Binoculars*, Venice, 1985-1991
- 164 – Vito Acconci e Steven Holl, *The Storefront for Art and Architecture*, Nova Iorque, 1992
- 165 – Atelier Conceição Silva / Tomás Taveira / Rolando Sá Nogueira / Herberto Helder, Loja Valentim de Carvalho, Cascais, 1966-69
- 166 – Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, 1982
- 167 – João Cutileiro, *D. Sebastião*, 1973
- 168 – Fernando Conduto, Sem Título, Lisboa, 1968
- 169 – José Laranjeira Santos e António Rodrigues Fernandes, *Monumento à I Travessia Aérea do Atlântico Sul*, Lisboa, 1970
- 170 – Artur Rosa, Sem Título, Av. Conde Valbom, Lisboa, 1971 / 1999
- 171 – Fernando Conduto, Escultura do BNU, Mangualde, 1979
- 172 – Charters de Almeida, *Ribeira das Naus*, Lisboa, 1995
- 173 – Rui Sanches, *Montanha-Rio*, Lisboa, 1998
- 174 – Rui Chafes, *Horas de Chumbo*, Lisboa, 1998
- 175 – Ângela Ferreira, *Kanimanbo*, Lisboa, 1998
- 176 – José Pedro Croft, Sem Título, Lisboa, 1998
- 177 – Pedro Cabrita Reis, Intervenção no viaduto da Av. Marechal Gomes da Costa / Av. Infante D. Henrique, Lisboa, 1998

- 178 – Fernanda Fragateiro e João Gomes da Silva, *Jardim das Ondas*, Lisboa, 1998
- 179 – Fernando Fragateiro e João Gomes da Silva, *Jardim da Água*, Lisboa, 1998
- 180 – Richard Serra, *Tilted Arc*, Nova Iorque, 1981-89
- 181 – Richard Serra, *El Mur*, Barcelona, 1982
- 182 – Richard Serra, *Clara Clara*, Paris, 1983
- 183 – Siah Armajani, *Reading Table by Window* (1974-75)
- 184 – Siah Armajani, *Meeting Garden*, Artpark, Lewiston, Nova Iorque, 1980
- 185 – Siah Armajani, *The Louis Kahn Lecture Room*, Filadélfia, 1982
- 186 – Siah Armajani, *Huesca PicNic Table*, Huesca, 2000
- 187 – Allison e Peter Smithson, *The Economist*, Londres, 1959-64
- 188 – Lucien Kroll, Faculdade de Medicina, Bruxelas, 1970
- 189 – Ralph Erskine, *Byker Wall*, Newcastle, 1970
- 190 – Charles Moore, *Piazza d'Italia*, Nova Orleães, 1976
- 191 – Constantin Brancusi, *Coluna sem Fim*, Targu-Jiu, 1938
- 192 – Constantin Brancusi, *Porta do Beijo*, Targu-Jiu, 1938
- 193 – Constantin Brancusi, *Mesa do Silêncio*, Targu-Jiu, 1938
- 194 – Frederick Kiesler, *Endless House*, 1947-61
- 195 – Joseph Beuys, *7000 Oaks*, Kassel, 1982-87
- 196 – Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956
- 197 – Robert Rauschenberg, *Open Score*, 1966
- 198 – Nam June Paik, *Family of Robot, Aunt and Uncle*, 1986
- 199 – Amy Jenkins, *Ebb*, 1996
- 200 – Jeffrey Shaw, *Legible City*, 1988-90
- 201 – Charlotte Davies, *Osmose*, 1995
- 202 – Daniela Alina Plewe, *Ultima Ratio*, 1997

203 – Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss, *Murmuring Fields*., 1999

204 – Miguel Soares, *Your Mission is a Failure*, 1996

205 – Rudolfo Quintas e Tiago Dionísio, *Displacement*, 2004

206 – Rudolfo Quintas e Tiago Dionísio, *eDGE*, 2007

ANEXO DE IMAGENS



Fig. 1 – Kurt Schwitters, *Merzbild*, 1918-19



Fig. 2 – Kurt Schwitters, *Merzbild*, 1921



Fig. 3 e 4 – Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1923-37

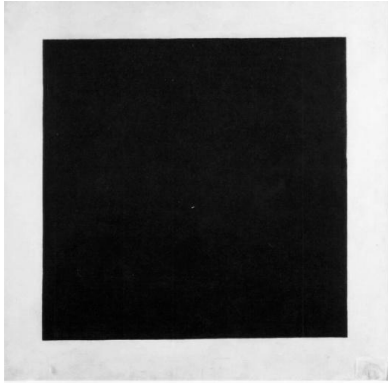


Fig. 5 – Kasimir Malevich, *Quadrado Preto sobre fundo Branco*, 1913-15



Fig. 6 – Kasimir Malevich, *Branco Sobre Branco*, 1918



Fig. 7 – Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907



Fig. 8 – Pablo Picasso, *Nature-Morte à la Chaise Cannée*, 1912



Fig. 9 – Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956



Fig. 10 – Robert Rauschenberg, *Collection*, 1954

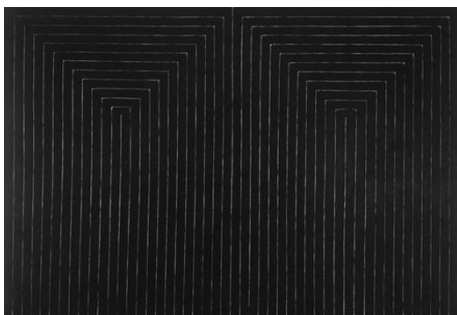


Fig. 11 – Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, da série *Black Paintings*, 1959

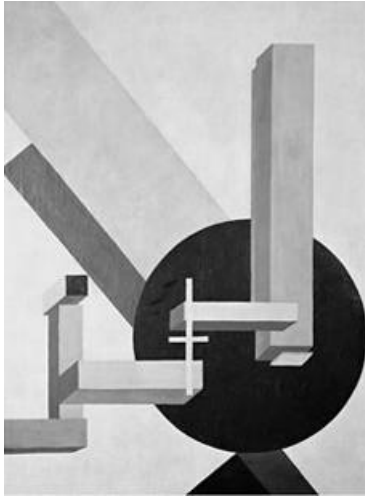


Fig. 12 – Lissitzky, *Proun 10*, 1919

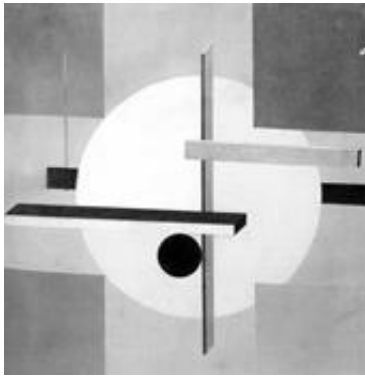


Fig. 13 – Lissitzky, *Proun RV N.2*, 1923



Fig. 14 – Lissitzky, *Prounraum*, 1923 – (reconstrução executada em 1965)



Fig. 15 – El Lissitzky, *Abstraktes Kabinett* na Landesgalerie, Hannover, 1927-28

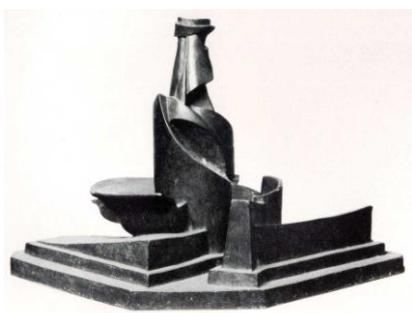


Fig. 16 – Umberto Boccioni, *Sviluppo di una Bottiglia nello Spazio*, 1912



Fig. 17 – Umberto Boccioni, *Forme uniche della Continuità nello Spazio*, 1913



Fig. 18 – Pablo Picasso, *Guitare*, 1912

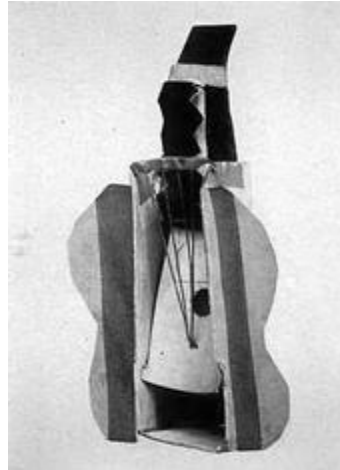


Fig. 19 – Pablo Picasso, *Guitare*, 1914

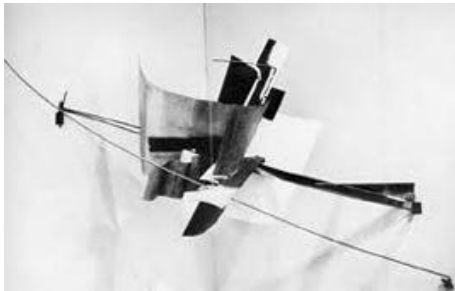


Fig. 20 – Vladimir Tatlin, *Contra-Relevo*, 1915



Fig. 21 – Vladimir Tatlin, *Maquete do Monumento para a III Internacional*, 1920.



Fig. 22 – Vladimir Tatlin, *Letatlin*, 1929-30 – Maquete



Fig. 23 – Alexander Rodchenko, *Construção Espacial no. 12*, c. 1920

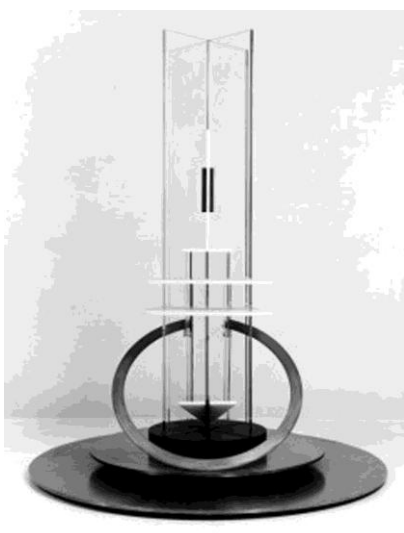


Fig. 24 – Naum Gabo, *Coluna*, 1923 – (reconstrução de 1975)

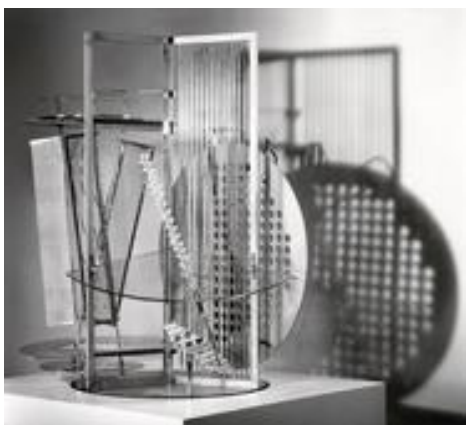


Fig. 25 – László Moholy-Nagy, *Modulador de Espaço*, 1923-30 – Maquete



Fig. 26 – António Pedro, *Aparelho Metafísico de Meditação*, 1935



Fig. 27 – Constantin Brancusi, *The Fish*, 1922

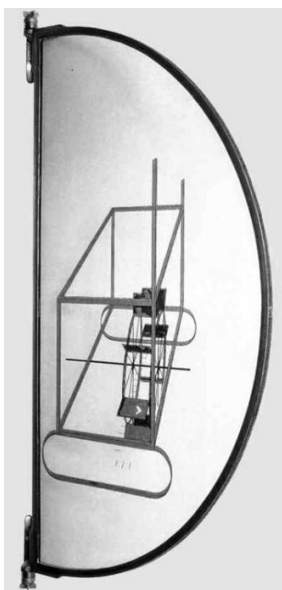


Fig. 28 – Marcel Duchamp, *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals*, 1913-15



Fig. 29 – Alberto Giacometti, *La Boule Suspendue*, 1930-31 (reconstrução de 1965)



Fig. 30 – Picasso, *Le Verre d'Absinthe*, 1914



Fig. 31 – Cruzeiro Seixas, *L' Opreteur*, 1951



Fig. 32 – Cruzeiro Seixas, *Objecto Quotidiano*, 1951



Fig. 33– Marcelino Vespeira, *Menino Imperativo*, 1952



Fig. 34 – Constantin Brancusi, *Growth*, 1938



Fig. 35 – Picasso, *Construção em Metal / Project for a Monument to Guillaume Apollinaire*, 1929-30

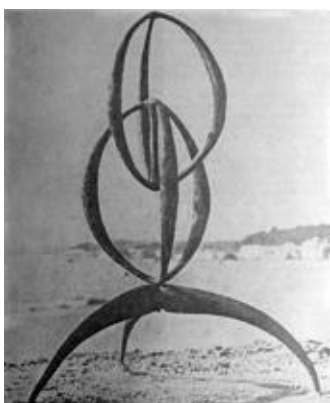


Fig. 36 – Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1953



Fig. 37 – David Smith, *Blackburn: Song for an Irish Blacksmith*, 1949-52



Fig. 38 – Anthony Caro, *Early One Morning*, 1962



Fig. 39 – John Chamberlain, *Velvet White*, 1962

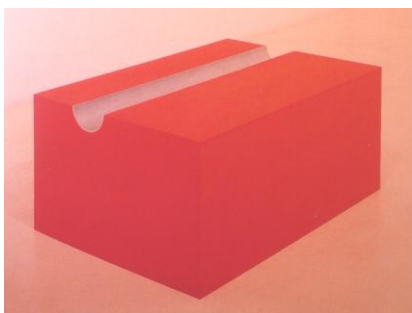


Fig. 40 – Donald Judd, *Untitled*, 1963 (reconstrução de 1991)



Fig. 41 – Donald Judd, *Untitled*, 1963 (reconstrução de 1991)



Fig. 42 – Sol LeWitt, *Wall Structure*, 1963



Fig. 43 – Dan Flavin, *The Diagonal of May 25 (to Robert Rosenblum)*, 1963



Fig. 44 – Carl Andre, *Pyramid*, 1959 (reconstrução de 1970)



Fig. 45 – Robert Morris, Vista da exposição na Green Gallery, Nova Iorque, 1964



Fig. 46 – Robert Morris, *Corner Piece*, 1964



Fig. 47 – Robert Morris, *Mirrored Cubes*, 1965



Fig. 48 – David Novros, *Untitled*, 1965



Fig. 49 – Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1961



Fig. 50 – Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1913



Fig. 51 – Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913



Fig. 52 – Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917



Fig. 53 – Iwan Punni, Vista da exposição na Sturm Galerie, Berlim, 1921



Fig. 54 – *Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris, 1938

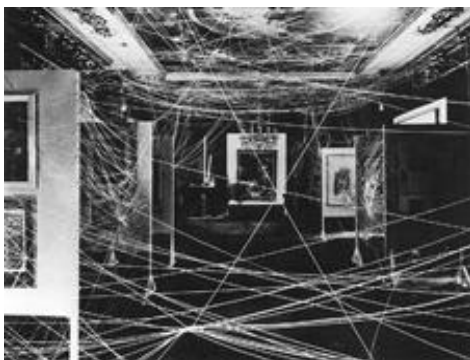


Fig. 55 – Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String* / Vista da exposição *First Papers of Surrealism*, Nova Iorque, 1942

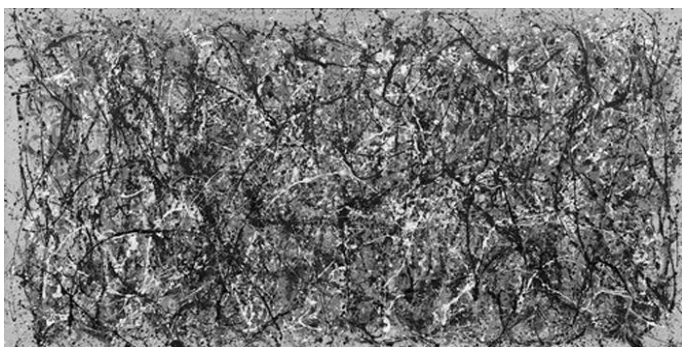


Fig. 56 – Jackson Pollock, *One (Number 31)*, 1950

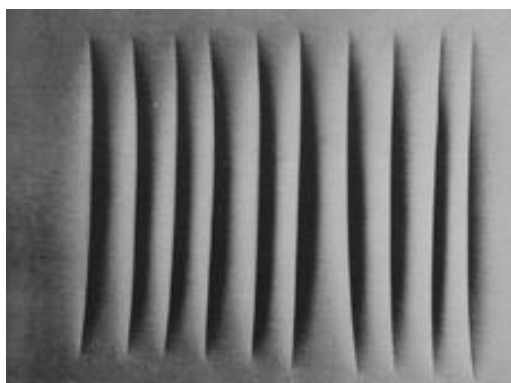
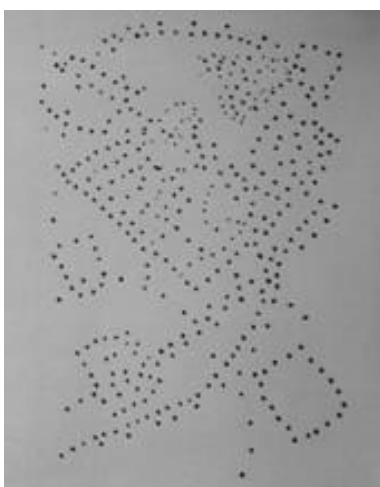


Fig. 57 e 58 – Lucio Fontana, *Concetti Spaziali*, 1955 / 1959

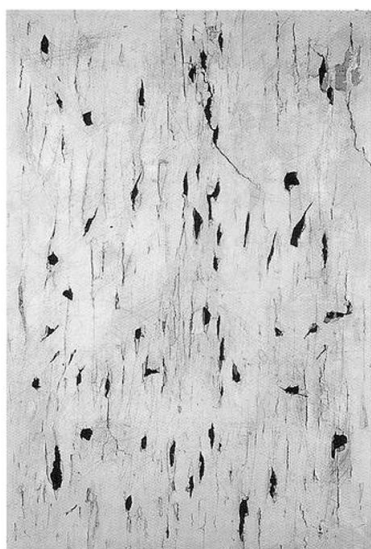


Fig. 59 – Shimamoto, *Buracos*, c. 1950



Fig. 60 – Yves Klein / Harry Shunk, *Le Saut dans le vide*, 1960

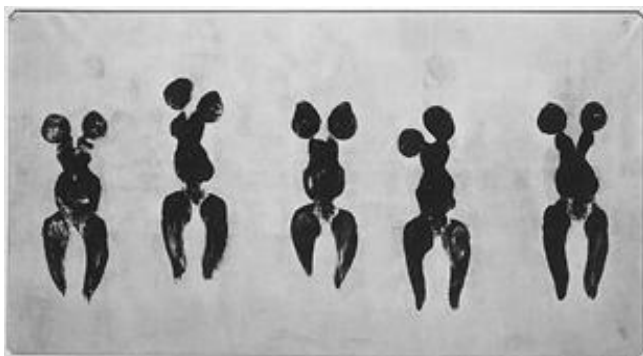


Fig. 61 e 62 – Yves Klein, *Anthropométries*, 1960

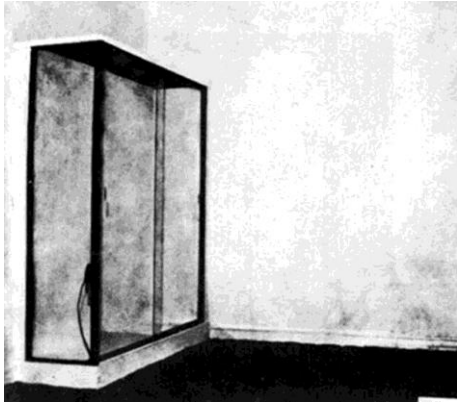


Fig. 63 e 64 – Yves Klein, *Le Vide*, 1958



Fig. 65 – Giuseppe Pinot-Gallizio, *La Caverna dell'Antimateria*, 1959



Fig. 66 – Arman, *Le Plein*, 1960



Fig. 67 e 68 – Jackson Pollock fotografado por Hans Namuth, 1950

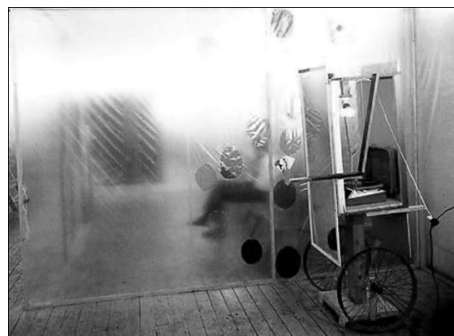
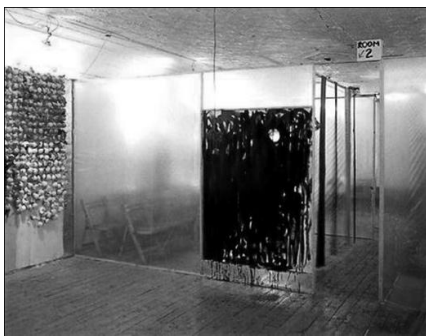


Fig. 69 e 70 – Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959



Fig. 71 – Allan Kaprow, *Yard*, 1961



Fig. 72 – Claes Oldenburg, *The Store*, 1961



Fig. 73 – Yayoi Kusama, *Kusama's Peep Show / Endless Love Show*, 1966



Fig. 74 – Lucas Samaras, *Room #1*, Vista da instalação da Green Gallery, Nova Iorque, 1964

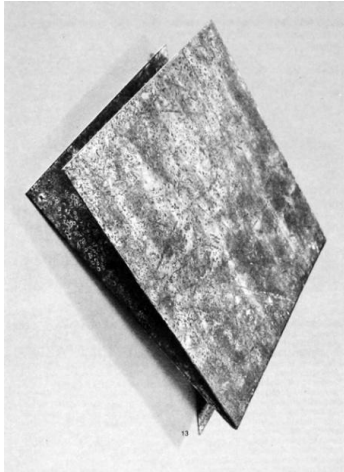


Fig. 75 – Lygia Clark, *Casulo*, 1958

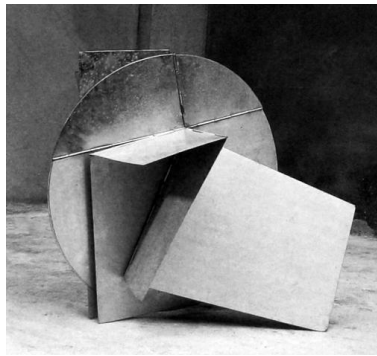
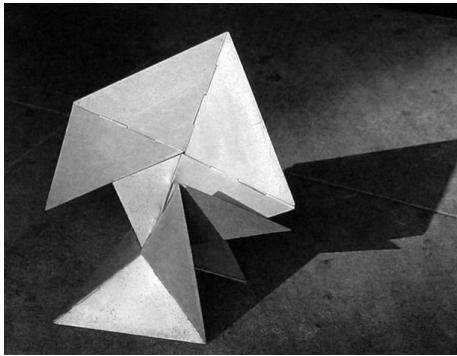


Fig. 76 e 77 – Lygia Clark, *Bichos*, 1960-63



Fig. 78 – Lygia Clark, *Luvas Sensoriais*, 1968

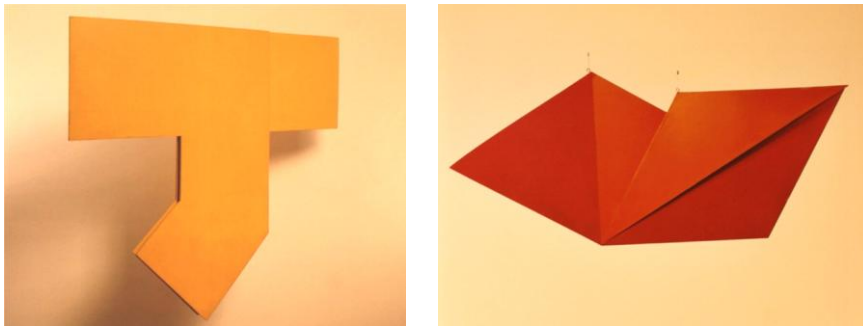


Fig. 79 e 80 – Helio Oiticica, *Relevos Espaciais*, 1960



Fig. 81 – Helio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1966



Fig. 82 – Helio Oiticica a usar o *Parangolé P04 capa 01*, em 1964 – still do filme *H.O.* (1979) de Ivan Cardoso

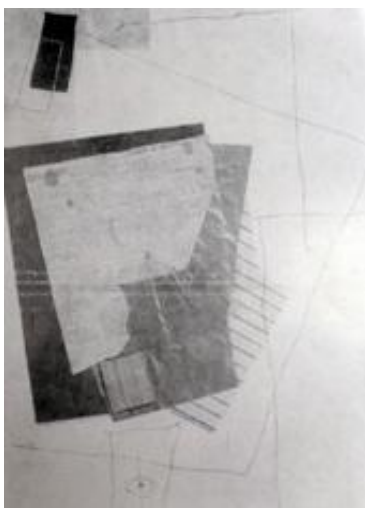


Fig. 83 – Guilherme de Santa-Rita, *A Decomposição dinamica de uma Mesa + Estylo do Movimento*, 1912



Fig. 84 – Amadeo de Souza-Cardoso, *Cozinha da Casa de Manhufe*, 1913



Fig. 85 – Amadeo de Souza-Cardoso, *Coty*, 1913

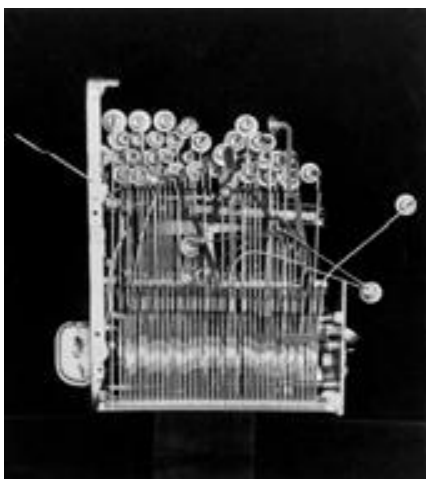


Fig. 86 – Lourdes de Castro, *Máquina de escrever*, 1961



Fig. 87 – Lourdes de Castro e Manuel Zimbro, *As Cinco Estações / Teatro de Sombras*, 1976

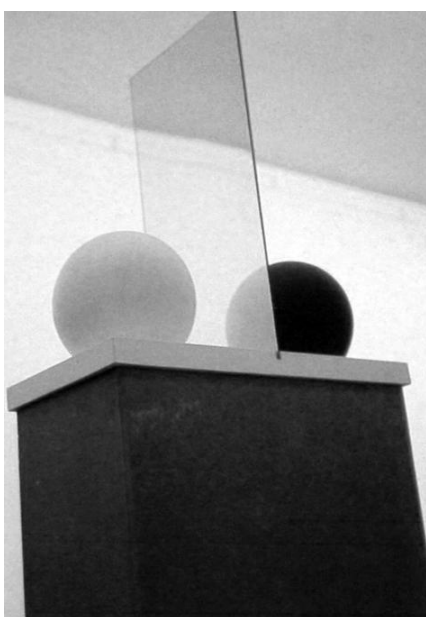


Fig. 88 – Luís Noronha da Costa, *Sem Título*, 1967



Fig. 89 – Manuel Alvess, *Realité*, c. 1970

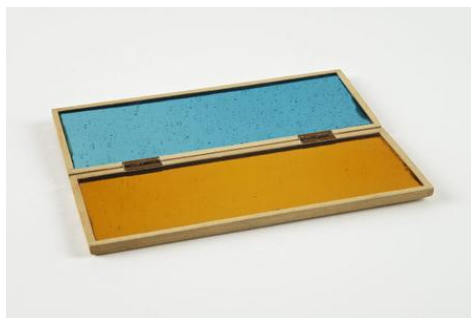


Fig. 90 e 91 – Manuel Alvess, *Couleurs Virtuelles ou D'Alvess (vert)*, c. 1970



Fig. 92 – João Vieira, *Ritual de destruição da exposição O Espírito da Letra*, 1970

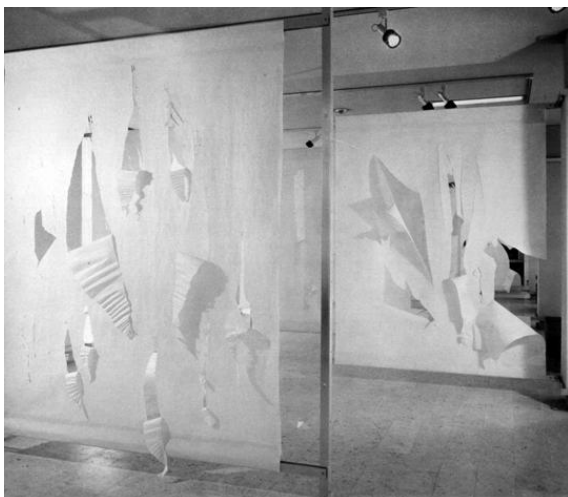


Fig. 93 – Ana Hatherly, *Rotura*, 1977



Fig. 94 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974



Fig. 95 – Gordon Matta-Clark, *Four Corners*, 1974



Fig. 96 – Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, 1972



Fig. 97 – Gordon Matta-Clark, *Window Blow-Out*, 1976



Fig. 98 – Gordon Matta-Clark, *Circus*, 1978



Fig. 99 – Sol LeWitt, *Modular Cubic Structure*, 1966



Fig. 100 – Mel Bochner, *Fibonacci Progression*, 1966



Fig. 101 – Carl Andre, *Equivalent VII*, 1966



Fig. 102 – Richard Serra, *Spalshing*, 1968



Fig. 103 – Richard Serra, *Casting*, 1969



Fig. 104 – Robert Smithson, *A Non-Site*, 1968



Fig. 105 – Tony Smith, *Smoke*, 1967



Fig. 106 – Ronald Bladen, *X*, 1967



Fig. 107 – Robert Long, *A Line made by Walking*, 1967



Fig. 108 – Michael Heizer, *Double Negative*, Virgin River Mesa, 1969-70



Fig. 109 – Walter de Maria, *The Lightning Field*, New Mexico, 1969-77



Fig. 110 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salk Lake, 1970



Fig. 111 – Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Coast – One Million Square Feet*, Little Bay, 1968-69



Fig. 112 – Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, Rifle, 1970-72



Fig. 113 – Walter de Maria, *Earth Room*, Nova Iorque, 1977

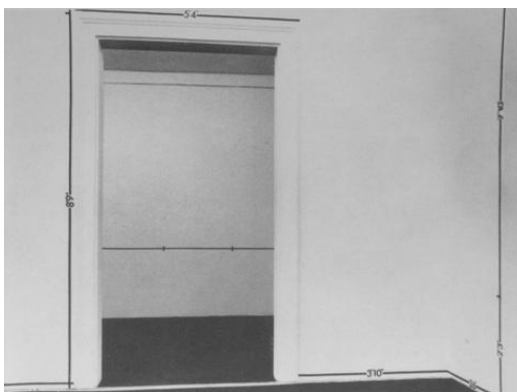


Fig. 114 – Mel Bochner, *Measurement: Room*, Instalação na Galerie Heiner Friedrich, Munique, 1969



Fig. 115 e 116 – Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973

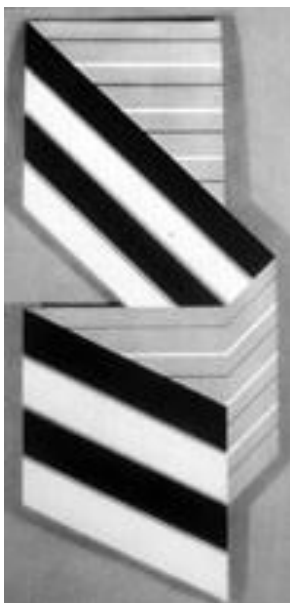


Fig. 117 – Jorge Pinheiro, *Sem Título*, 1969

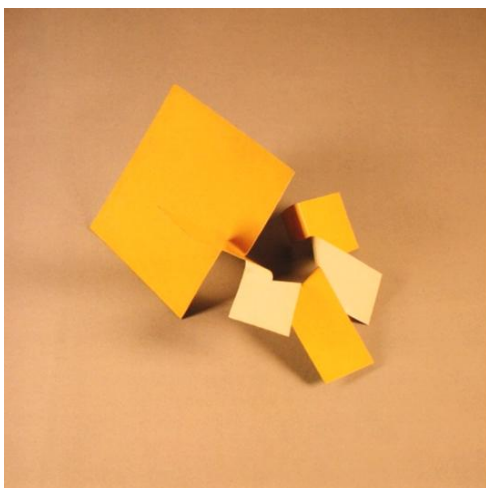


Fig. 118 – Ângelo de Sousa, *Sem Título*, 1965-66

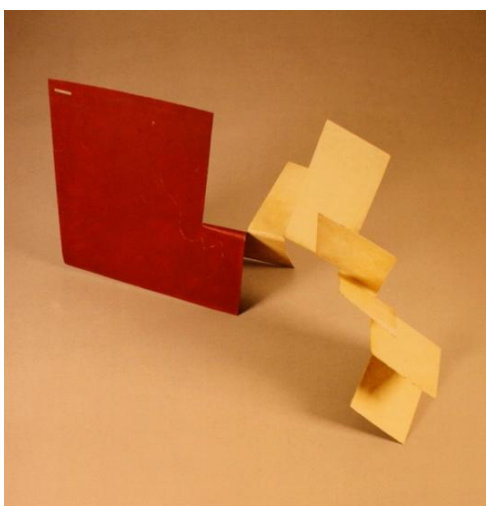


Fig. 119 – Ângelo de Sousa, *Sem Título*, 1965-66

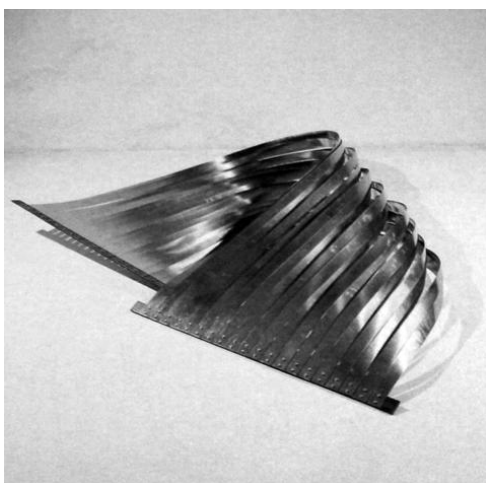


Fig. 120 – Ângelo, *Sem Título*, 1968



Fig. 121 – Ana Vieira, *Ambiente*, 1971

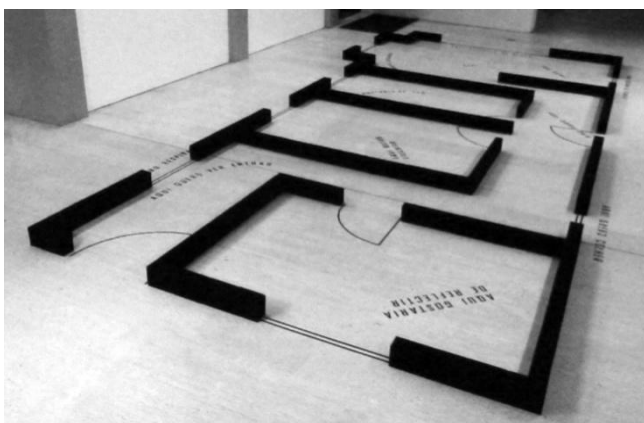


Fig. 122 – Ana Vieira, *Ocultação / Desocultação*, 1978



Fig. 123 – Ana Vieira, *Ocultação / Desocultação*, 1978



Fig. 124 – Alberto Carneiro, *O Canavial: Memória-Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968



Fig. 125 – Alberto Carneiro, *Uma Linha para os Teus Sentimentos Estéticos*, 1970-71



Fig. 126 – António Areal, *Caixa Nº 6. Em cima, um Arquétipo Divino com Atributos Iconograficamente Formulados*, 1969



Fig. 127 – Artur Rosa, *Evolução de um Cubo*, FCG – Lisboa, 1969



Fig. 128 – Helena Almeida, *Sem Título*, 1968



Fig. 129 – Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976



Fig. 130 – Pedro Cabrita Reis, *A Casa do Esquecimento*, 1990



Fig. 131 – Pedro Cabrita Reis, *Alexandria*, Convento de S. Francisco, Beja, 1990



Fig. 132 – Pedro Cabrita Reis, *Monumento a José de Azeredo Perdigão*, Lisboa, 1997



Fig. 133 – Pedro Cabrita Reis, *Catedral # 3*, Serralves, 1999



Fig. 134 – Umberto Boccioni, *La Strada entra nella casa*, 1911

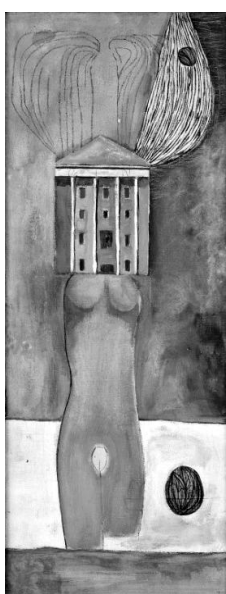
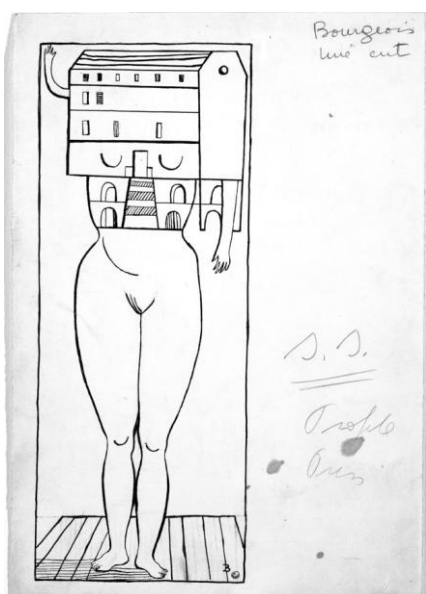


Fig. 135 e 136 – Louise Bourgeois, *Femmes-Maison*, 1945-47



Fig. 137 – Max Bill, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1952-52



Fig. 138 – Mario Merz, *Igloo*, 1971

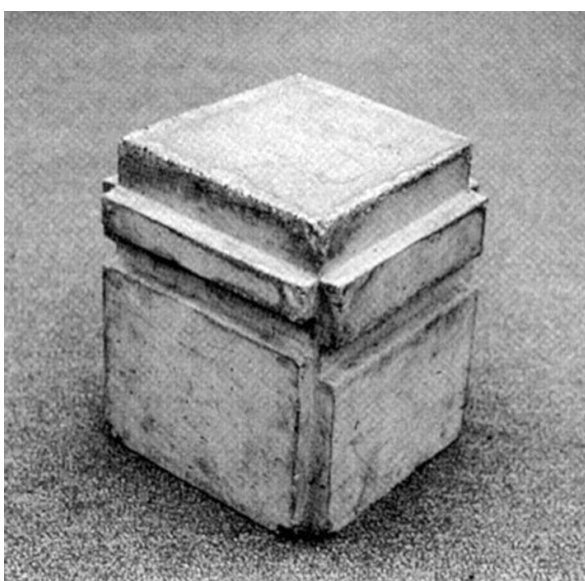


Fig. 139 – Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair*, 1965-8

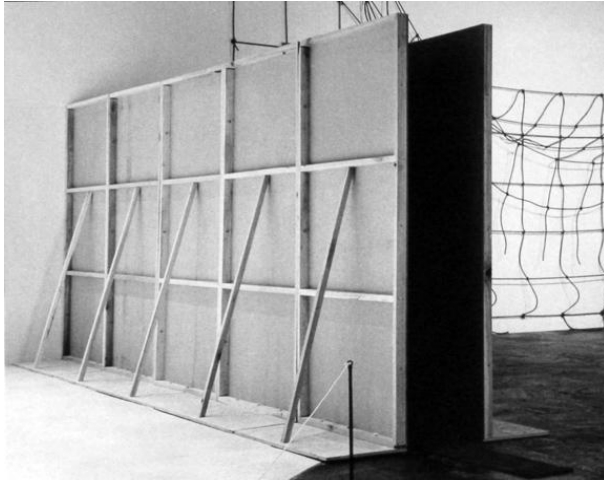


Fig. 140 – Bruce Nauman, *Corridor*, 1968-70



Fig. 141 – Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1978-81



Fig. 142 e 143 – Mary Miss, *Perymeters / Pavillions / Decoys*, Roslyn, 1977-78



Fig. 144 – Alice Aycock, *Maze*, New Kingston, 1972



Fig. 145 – Alice Aycock, *Low Building with Dirt Floor (For Mary)*, New Kingston, 1973



Fig. 146 – Alice Aycock, *Stairs (These Stairs can be Climbed)*, 1974

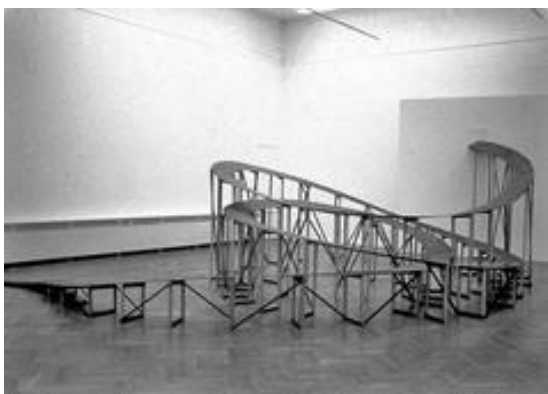


Fig. 147 – Dennis Oppenheim, *Exit for the South Bronx*, 1979



Fig. 148 – Per Kirkeby, *Baksteensculptuur*, 1988



Fig. 149 – Cristina Iglesias, *Sem Título*, 1990



Fig. 150 – Gregor Schneider, *Das Tote Haus Ur*, Rheyd, 1985-2001



Fig. 151 – Rachel Whiteread, *House*, Londres, 1993-94



Fig. 152 – José Pedro Croft, *Sem Título*, 1993



Fig. 153 – Rui Sanches, *Et in Arcadia Ego, segundo Poussin*, 1984



Fig. 154 – Fernanda Fragateiro, *Instalação na Sala Sul*, 1990



Fig. 155 – João Penalva, *LM44/EB61*, 1995

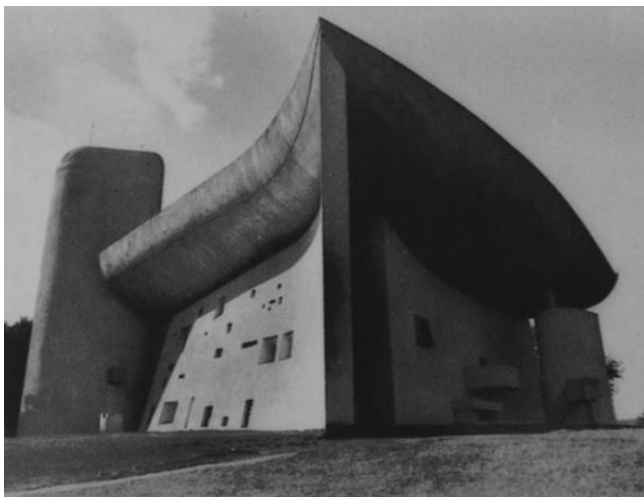


Fig. 156 – Corbusier, Capela em Ronchamp, 1950



Fig. 157 – Eero Saarinen, Terminal da TWA no aeroporto JFK, Nova Iorque, 1956

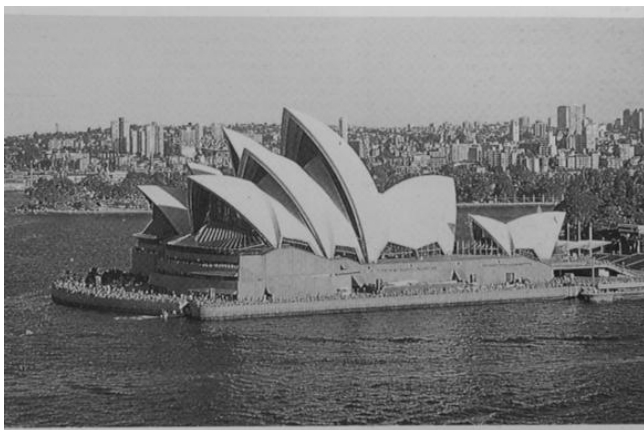


Fig. 158 – Jørn Utzon, Ópera de Sidney, 1957

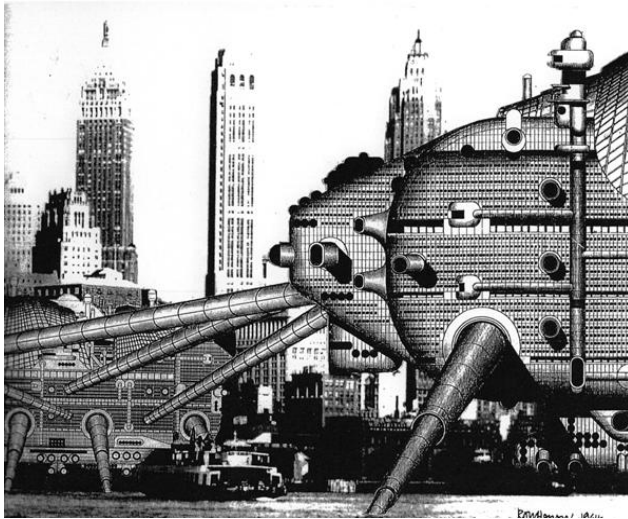


Fig. 159 – Archigram, *Walking Cities*, 1963



Fig. 160 – Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969



Fig. 161 – SITE, *Peeling Project*, Richmond, 1972

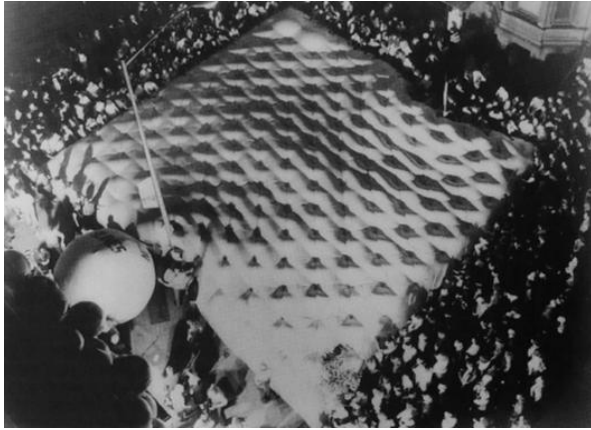


Fig. 162 – Haus Rucker Co, *Giant Billiards*, Nova Iorque, 1970



Fig. 163 – Claes Oldenburg, *Giant Binoculars*, Venice, 1985-91



Fig. 164 – Vito Acconci e Steven Holl, *The Storefront for Art and Architecture*, Nova Iorque, 1992



Fig. 165 – Atelier Conceição Silva / Tomás Taveira / Rolando Sá Nogueira / Herberto Helder, Loja Valentim de Carvalho, Cascais, 1966-69



Fig. 166 – Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, 1982

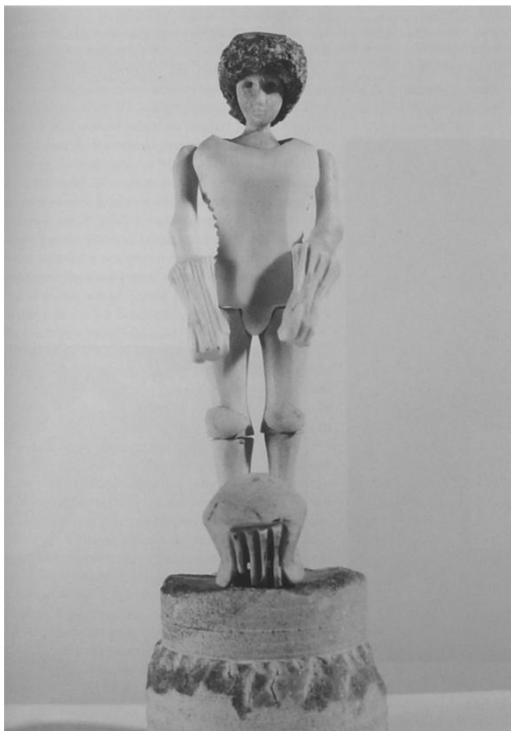


Fig. 167 – João Cutileiro, *D. Sebastião*, 1973



Fig. 168 – Fernando Conduto, *Sem Título*, Lisboa, 1968



Fig. 169 – José Laranjeira Santos e António Rodrigues Fernandes, *Monumento à I Travessia Aérea do Atlântico Sul*, Lisboa, 1970



Fig. 170 – Artur Rosa, *Sem Título*, Av. Conde Valbom, Lisboa, 1971 / 1999



Fig. 171 – Fernando Conduto, *Escultura do BNU*, Mangualde, 1979



Fig. 172 – Charters de Almeida, *Ribeira das Naus*, Lisboa, 1995



Fig. 173 – Rui Sanches, *Montanha-Rio*, Lisboa, 1998



Fig. 174 – Rui Chafes, *Horas de Chumbo*, Lisboa, 1998



Fig. 175 – Ângela Ferreira, *Kanimambo*, Lisboa, 1998



Fig. 176 – José Pedro Croft, *Sem Título*, Lisboa, 1998



Fig. 177 – Pedro Cabrita Reis, Intervenção no viaduto da Av. Marechal Gomes da Costa / Av. Infante D. Henrique, Lisboa, 1998



Fig. 178 – Fernanda Fragateiro e João Gomes da Silva, *Jardim das Ondas*, Lisboa, 1998



Fig. 179 – Fernando Fragateiro e João Gomes da Silva, *Jardim da Água*, Lisboa, 1998



Fig. 180 – Richard Serra, *Tilted Arc*, Nova Iorque, 1981-89



Fig. 181 – Richard Serra, *El Mur*, Barcelona, 1982



Fig. 182 – Richard Serra, *Clara Clara*, Paris, 1983



Fig. 183 – Siah Armajani, *Reading Table by Window* (1974-75)



Fig. 184 – Siah Armajani, *Meeting Garden*, Artpark, Lewiston, Nova Iorque, 1980



Fig. 185 – Siah Armajani, *The Louis Kahn Lecture Room*, 1982



Fig. 186 – Siah Armajani, *Huesca PicNic Table*, Huesca, 2000

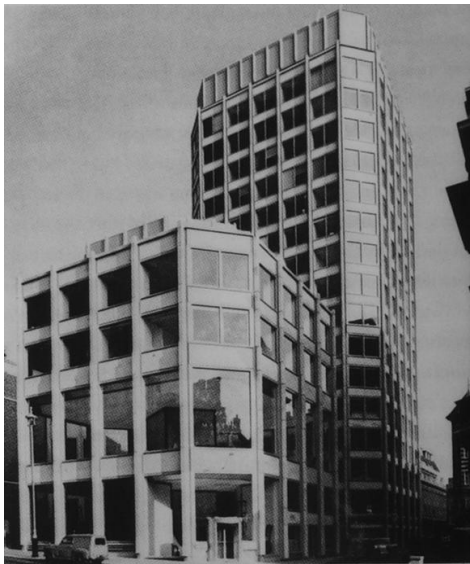


Fig. 187 – Allison e Peter Smithson, *The Economist*, Londres, 1959-64



Fig. 188 – Lucien Kroll, Faculdade de Medicina, Bruxelas, 1970

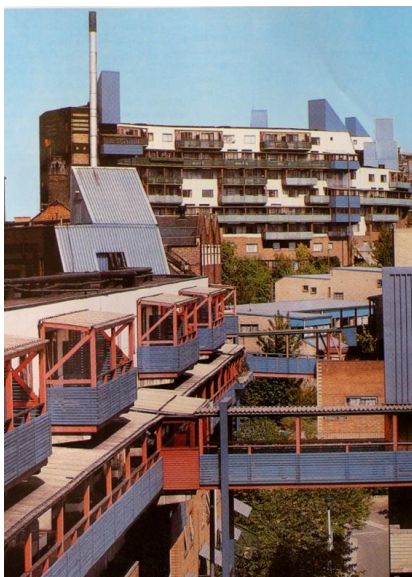


Fig. 189 – Ralph Erskine, *Byker Wall*, Newcastle, 1970



Fig. 190 – Charles Moore, *Piazza d'Italia*, Nova Orleães, 1976

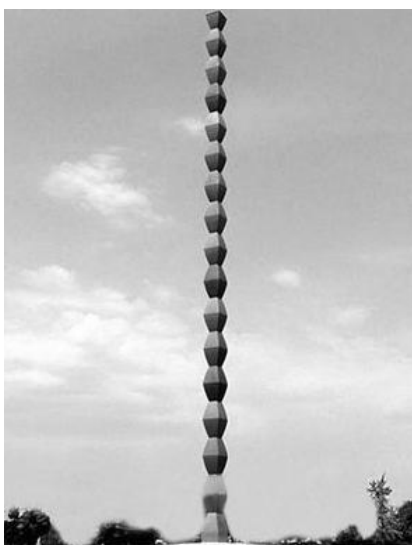


Fig. 191 – Constantin Brancusi, *Coluna sem Fim*, Targu-Jiu, 1938



Fig. 192 – Constantin Brancusi, *Porta do Beijo*, Targu-Jiu, 1938



Fig. 193 – Constantin Brancusi, *Mesa do Silêncio*, Targu-Jiu, 1938



Fig. 194 – Frederick Kiesler, *Endless House*, 1947-61



Fig. 195 – Joseph Beuys, *7000 Oaks*, Kassel, 1982-87

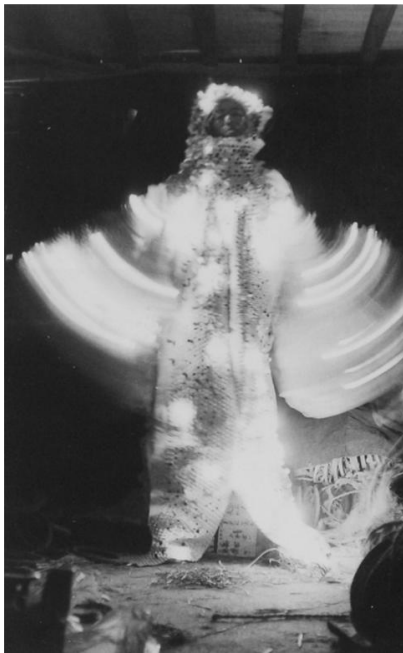


Fig. 196 – Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956



Fig. 197 – Robert Rauschenberg, *Open Score*, 1966

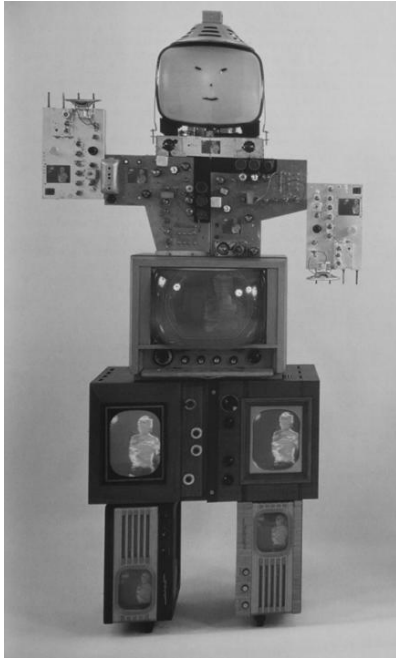


Fig. 198 – Nam June Paik, *Family of Robot, Aunt and Uncle*, 1986



Fig. 199 – Amy Jenkins, *Ebb*, 1996

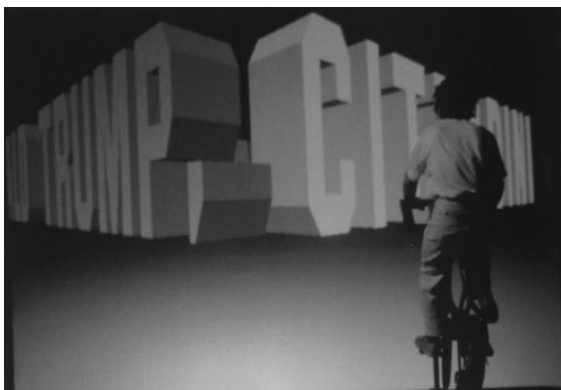


Fig. 200 – Jeffrey Shaw, *Legible City*, 1988-90



Fig. 201 – Charlotte Davies, *Osmose*, 1995

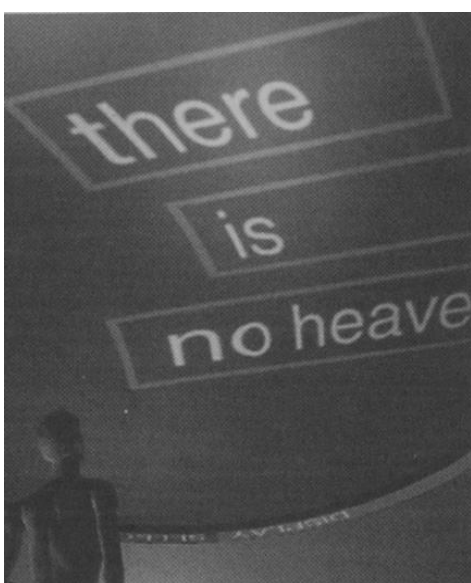


Fig. 202 – Daniela Alina Plewe, *Ultima Ratio*, 1997



Fig. 203 – Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss, *Murmuring Fields*, 1999

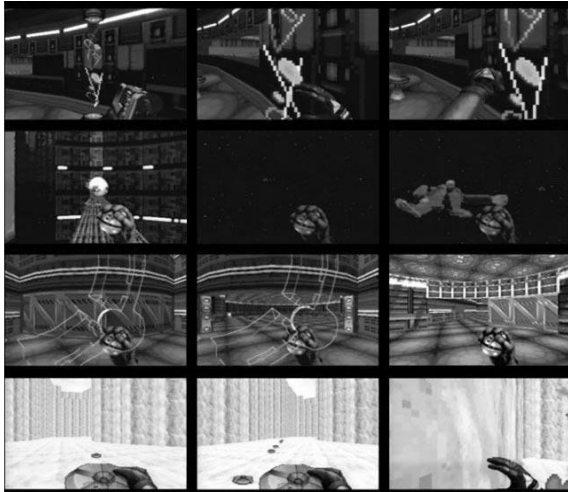


Fig. 204 – Miguel Soares, *Your Mission is a Failure*, 1996

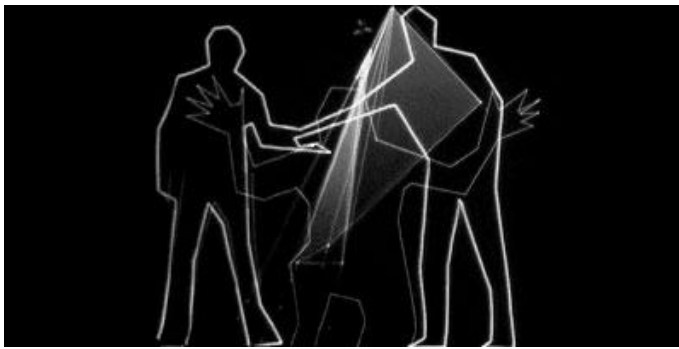


Fig. 205 – Rudolfo Quintas e Tiago Dionísio, *Displacement*, 2004



Fig. 206 – Rudolfo Quintas e Tiago Dionísio, *eDGE*, 2007

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Fig. 1, 2, 5, 24, 134, 191 – <http://www.artchive.com>

Fig. 3, 4 - Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau – The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000

Fig. 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 25, 29, 39, 45, 50, 51, 55, 56, 67, 72, 103, 104, 107, 110, 115, 116, 139, 151 – Yve-Alain Bois; Benjamin Buchloh; Hal Foster; Rosalind Krauss, *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004

Fig. 10 – <http://www.metmuseum.org>

Fig. 11, 23, 30, 35, 99 – <http://www.moma.org>

Fig. 12 – Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky – Para Além da Abstracção*. Porto: Museu de Serralves / Mosel Verlag, 1999

Fig. 16, 19, 27, 34, 108 – Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 1998

Fig. 17 – <http://www.scultura-italiana.com>

Fig. 22 – <http://faculty-web.at.northwestern.edu>

Fig. 26 – Fernando Pernes (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999

Fig. 28, 52 – <http://www.marcel Duchamp.net>

Fig. 31, 33 – *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Lisboa: Museu do Chiado, 2001

Fig. 32 – *Cruzeiro Seixas*, Fundação Cupertino de Miranda. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, 2000.

- Fig. 36 – José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991
- Fig. 37, 38, 137, 141 – Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Fig. 40, 41, 42, 43, 43, 46, 47, 48, 100, 105, 106 – James Meyer (editor), *Minimalism*. London / New York: Phaidon Press, 2000
- Fig. 49, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 140, 196 – *Out of Actions – Between Performance and the Object – 1949-1979*. London / New York: Thames and Hudson, 1998
- Fig. 53 – <http://www.db-artmag.com>
- Fig. 54 – Claire Bishop, *Installation Art – A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005
- Fig. 57, 58 – Juan Eduardo Cirlot, *Lucio Fontana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966
- Fig. 63, 64 – Olivier Berggruen; Max Hollein; Ingrid Pfeiffer (editors), *Yves Klein*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2004
- Fig. 73 – Laura Hoptman; Alexandra Munroe; Akira Tatehata; Lynn Zelevansky, *Love Forever. Yayoi Kusama 1958-1968*. Los Angeles / new York: Los Angeles County Museum of Art / The Japan Foundation / MOMA, 1998
- Fig. 74 – Thomas McEvilley, *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press / School of Visual Arts, 1999
- Fig. 75 – Maria Alice Milliet, *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992
- Fig. 76, 77, 78 – *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998

Fig. 79, 80, 81, 82 – Mari Carmen Ramírez (editor), *Hélio Oiticica. The Body of Color*.

London / Houston: Tate Publishing / The Museum of Fine Arts, 2007

Fig. 86, 87 – KWY. *Paris 1958-1968*. Lisboa: Centro Cultural de Belém / Assírio &

Alvim, 2001

Fig. 88 – *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*. Lisboa: CCB / Edições Asa, 2004

Fig. 84, 85, 89, 90, 91, 130, 152 – <http://www.cam.gulbenkian.pt>

Fig. 92 – *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 42 – Set. 1979

Fig. 93 – *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 32 – Abr. 1977

Fig. 94, 95, 96, 97, 98 – Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed*, Cambridge /

Massachusetts: The MIT Press, 2001

Fig. 101, 102, 135, 136 – <http://www.tate.org.uk>

Fig. 111, 112 – <http://www.christojeanneclaud.net>

Fig. 109, 113 – <http://www.diacenter.org>

Fig. 114 – Miwon Kwon, *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational*

Identity. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2002

Fig. 117 – *Colóquio / Artes*, Lisboa, N. 26 - Fev. 1976

Fig. 118, 119, 120 – Ângelo de Sousa. *Escultura*. Lisboa: CAM – FCG, 2008

Fig. 121, 126, 181 – Margarida Brito Alves

Fig. 122, 123, 128, 129 – *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*. Lisboa: CAM-JAP, 2009

Fig. 124, 125 – Alberto Carneiro: *Exposição Antológica*. Lisboa: CAM-FCG, 1991

Fig. 127, 167 – Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões

/ Bertrand Editora, 2007

Fig. 132, 169, 170, 173 – <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

Fig. 133, 149, 150 – Ulrich Loock (editor), *AnArquitectura – de Andre a Zittel / Álvaro*

Siza. Porto: Público / Fundação de Serralves, 2005

Fig. 138 – <http://www.artsconnected.org>

Fig. 142, 143 – <http://www.marymiss.com>

Fig. 144, 145, 146 – <http://www.aaycock.com>

Fig. 147 – <http://www.dennis-oppenheim.com>

Fig. 148 – <http://www.kmm.nl>

Fig. 153 - <http://www.ruisanches.com/>

Fig. 154 – *Quarto a Céu Aberto. Fernanda Fragateiro*, Culturgest, Lisboa, 2003

Fig. 155 – *João Penalva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1999

Fig. 156, 159, 160, 161, 162, 187, 188, 189, 190 – Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge- Massachusetts / London – England: The MIT Press, 1988

Fig. 157, 158 – Josep Maria Montaner, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997

Fig. 164 – <http://www.rieder.cc>

Fot. 165 – Jorge Figueira

Fig. 168, 171 – www.fernandoconduto.com

Fig. 172 – <http://www.chartersdealmeida.com>

Fig. 174, 175, 176, 177, 178, 179 – <http://portalasnacoes.pt>

Fig. 180, 182 – *Richard Serra. The Matter of Time*. Bilbao / Göttingen: Guggenheim Bilbao / Steidl Publishers, 2005

Fig. 183 – <http://www.nelson-atkins.org>

Fig. 184, 185 – Glòria Picazo (editor), *Siah Armajani. Espacios de Lectura – Reading Spaces*. Barcelona: Museu d'Arte Contemporani de Barcelona, 1995

Fig. 186 - <http://www.cdan.es>

Fig. 194 – <http://surreal.web.its.manchester.ac.uk>

Fig. 195 – <http://www.artsandecology.org.uk>

Fig. 197, 198, 200 – Michael Rush, *New Media in Art*. London / New York: Thames & Hudson, 2005

Fig. 199 – <http://www.amyjenkins.net/>

Fig. 201, 202, 203 – Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2003

Fig. 203 – <http://migso.net>

Fig. 205, 206 – <http://tiagodionisio.net>